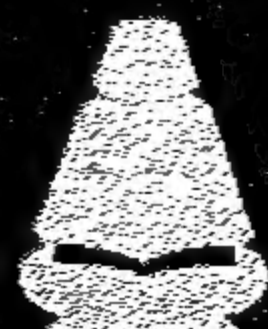


مارجريت روز

# ما بعد الحداثة

ترجمة: أحمد الشامي





مابعد الحداثة

## الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام  
و. سمير سرحان  
رئيسة مجلس الإدارة

رئيس التحرير  
لمسحى المطيعي

مدير التحرير  
أحمد صليحة

الإشراف الفني  
محمد قطب

الإخراج الفني  
محسنة عطية



# ما بعد الحداثة

(تحليل نقدي)

تأليف

مارجريت روز

ترجمة

أحمد الشامي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

**هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب**

**THE POST-MODERN &  
THE POST-INDUSTRIAL**

**by**

**MARGARET A. ROSE**

## الفهرس

[illegible]

## هوامش

١٦٦	• • • • •	التصدير
١٧٠	• • • • •	التعريف ما بعد الحديث
١٩٠	• • • • •	تعريف ما بعد الصناعي
٢١٣	• • • • •	نظريات التفكيك
٢٥٨	• • • • •	نظريات المزاوجة
٢٨٩	• • • • •	النظريات البديلة
٢٩٩	• • • • •	خاتمة وموجز



## تصدير

مع دخولنا فى العقد الأخير من القرن الحالى السدى  
يدنو من آخره يجدر بنا أن نلقى نظرة على ما فات من نظريات  
شتى أخذت فى الظهور منذ العقود الأولى من هذا القرن ،  
تلك النظريات التى تصف ثقافة هذا القرن أو فنونه بصفة  
« ما بعد الحداثة » ، وتنسب للمجتمع خلاله صفة « ما بعد  
التصنيع » . ولسوف يتضح من العرض التاريخى فى هذا  
الكتاب ومن تحليل تلك النظريات ومصطلحاتها أن مصطلح  
ما بعد التصنيع يعود الى عام ١٩١٤ ، حيث استخدم لأول  
مرة اسستخداما دلاليا مهما ، أما مصطلح ما بعد الحداثة  
فيرجع الى عام ١٩٣٤ (١) . ومن الجدير بالذكر بشأن هذه  
المصطلحات واستخداماتها مع اقتراب القرن الجديد أن نسجل  
أن استخدامها لا ينبع فحسب من اتجاهات نقدية شتى ، بل  
ومتصارعة فى بعض الأحيان بشأن الثقافات الحديثة ،  
أو المجتمعات الصناعية الحديثة فى القرن العشرين ، ولكن  
هذا الاستخدام ينبع كذلك من افكار مثالية وبرامج مختلفة  
لكل من الحاضر والمستقبل (٢) .

ظهر العديد من النظريات التى تستخدم مصطلحى  
ما بعد الحداثة وما بعد التصنيع خلال عقود مختلفة ، وعلى  
أساس فهم مختلف لمصطلحات « الحديث » و « الحداثة »  
و « التحديث » و « المودرنية » و « الصناعى » ، وأيضا  
لفهوم اللفظ الانجليزى « Post » ( أى ما بعد كذا ) ، ولذلك فثمة  
هاجة ماسة لعرض هذه النظريات عرضا واضحا ونقديا ، ولتحليلها بما  
يوضح فائدتها – أو المشاكل الكامنة فيها – بشأن ما تقدمه من نماذج  
مختلفة عن الحقبة الحالية أو القرن المقبل .



من الأهداف الرئيسية لهذا الكتاب تقديم استعراض واضح لبعض مصطلحات استخدمت في القرن العشرين لوصف ثقافة هذا القرن بأنها ثقافة ما بعد الحديث ، ولوصف المجتمع فيه بأنه مجتمع ما بعد التصنيع ، حتى يتسنى للقارئ تقييمها ، ولذلك يبدأ الكتاب باستعراض تاريخي ونقدي لأهم استعمالات المصطلحات المذكورة ، وأكثرها تأثيرا ثم ينتقل الى تحليل نقدي للافتراضات المسلمة الكامنة وراءها والآراء المقترنة بتلك المصطلحات في النظريات والتطبيقات الحديثة .

أما بالنسبة لترتيب المحتويات في الكتاب فيجد القارئ مقدمة وجيزة في البداية تتناول موضوعات أعم ذات صلة بتعريف المصطلحات المذكورة ، يليها فصل عن تاريخ ومشكلات تعريف لفظ ما بعد الحديث ، والمصطلحات المرتبطة به مثل « ما بعد الحداثة » ، و « ما بعد التحديث » و « ما بعد المودرنية » ، أما الفصل الثالث فيقدم لمفهوم مجتمع ما بعد التصنيع الذي طالما ارتبط به مفهوم ما بعد الحديث خاصة في السنوات الأخيرة وهذا الموضوع في حد ذاته ذو أهمية لفهم التطورات الحالية في وصف المجتمع والتكنولوجيا وتحليلها في حياتنا المعاصرة .

بعد ذلك ينتقل الكتاب الى تناول ما سوف نسميه بنظريات « التفكيك » الأساسية المتعلقة بمفهوم ما بعد الحداثة ، مستعرضا آراء هذه النظريات عن مجتمع ما بعد التصنيع (٤) ، وعلى وجه التحديد يتناول الكتاب أعمال ايهاب حسن وجان بودريار ، وجان فرانسوا ليوتار وفريدريك جيمسون ويورجين هابرماس وهال فوستر وآخرين (٥) .

أما الفصل الرابع فيعرض للفكرة التي تنظر الى ما بعد الحداثة بوصفها « مزاجية بين الحداثة وغيرها من المذاهب » ، وهي الفكرة التي يطرحها الناقد والمؤرخ المعماري تشارلز جنكس ، كما يتناول ذلك الفصل نقد جنكس لما سوف نطلق عليه هنا « المنحى التفكيكي في مذهب ما بعد الحداثة » ، اذ أن هذا المنحى يتناول بعض الظواهر التي ربما يجدر بنا أن نصفها بأنها « حديثة متأخرة » أكثر من وصفها بأنها تنتمي الى « ما بعد الحديث » ، وفي هذا السياق يتتبع الفصل الرابع تطور تعريفات ما بعد الحداثة عند جنكس بداية من أعماله عن عمارة ما بعد الحداثة ، وحتى مناقشاته عن « كلاسيكية ما بعد الحداثة » ، وما كتبه عن مفهوم ما بعد الحداثة في الفنون البصرية ، بالإضافة الى تعليقاته على بعض نظريات العمارة الأحدث زمنا ، والتي تنتمي مع ذلك الى نظريات « التفكيك » التي تصنف في اطار الحداثة المتأخرة (٦) .

ويعقد الكتاب في الفصل الثالث مقارنة بين رؤية فريدريك جيمسون لفندق بونا فنتير لجون بورتمان بوصفه من أعمال ما بعد الحداثة من ناحية ، ووصف جنكس لهذا الفندق نفسه بأنه ينتمي لأواخر حقبة الحداثة ، ويلاحظ أن جنكس استخدم وصف الحداثة المتأخرة ( أو أواخر حقبة الحداثة ) في كثير من أعماله عن العمارة الحديثة لوصف المباني التي تتسم بملامح الحركة الحديثة منذ الستينات وما بعدها ، وفي كثير من الحالات نجده يبالغ في هذا الاستعمال . ففي عام ١٩٠ نشر جنكس قائمة بالخصائص التي تميز بين الحديث و « الحديث المتأخر » و « ما بعد الحديث » (٧) . وقد ظهر في تلك القائمة أن « الحديث المتأخر » و « ما بعد الحديث » يسيران جنباً إلى جنباً منذ الستينات فصاعداً . ويقول جنكس أن الموضوعات التي يصفها ليوتار ، وحسن وجيمسون وفوستر ينبغي أن تعد من قبيل الأعمال الحديثة المتأخرة ، لا أعمال ما بعد الحداثة (٨) وذلك على الرغم من أن هؤلاء الكتاب أنفسهم آثروا استخدام مصطلح ما بعد الحديث بدلا من غيره في وصفهم للمجتمع والثقافة الراهنة . جدير بالذكر أن معظم هؤلاء النقاد أصحاب النظريات استعاروا بعض الأفكار من نظرية التفكيك لاستعمالها في نظرياتهم عن ما بعد الحداثة ، ولكنني على الرغم من ذلك أرى أن استخدامي للمصطلحات في هذا الكتاب يقدم حلا لتلك المشكلة - تلك المشكلة التي تتمثل في أن هؤلاء الكتاب يعلنون انتسابهم إلى مذهب ما بعد الحداثة في حين يرى جنكس أنهم ينتسبون إلى الحداثة المتأخرة . ومن غير المعقول أن نطلق على هؤلاء الكتاب عبارة أصحاب ما بعد الحداثة المنتمين للحداثة المتأخرة والحل الذي يطرحه هذا الكتاب أن نصف هؤلاء الكتاب بأنهم ينتسبون إلى المنحى التفكيكي في مذهب ما بعد الحداثة ، مع التنويه باعتراض جنكس على إثارة مصطلح ما بعد الحديث ، بالإضافة إلى التنويه بالاستعمال العام لصفة « تفكيكي » التي تنسحب على أفكار شتى منها ما هو تفكيكي ومنها ما هو بعد حداثي ، وذلك كما سيتضح في بداية الفصل الثالث .

أما الفصل الخامس فيتناول بالدراسة مجموعة من الآراء حول مفهومي ما بعد الحداثة وما بعد الصناعي منها آراء باولو بورتوجيزي وكينيث فرامبتون ، وجون فيكيت وبيتر فولر وبعض النقاد النسويين . ثم يختتم الكتاب بالفصل السادس الذي يلخص تاريخ استعمال المصطلحات الواردة في ثنايا الكتاب مع تعليق أخير على قيمة هذه المصطلحات .

وسوف تركز هذه الدراسة في تحليلها للمفاهيم على أبرز نظريات

ما بعد عصر الحداثة والتصنيع ، والتي اشتقت منها نظريات وتطبيقات أخرى حديثة تتعلق بتلك المفاهيم فى الفنون والعمارة والسينما والفلسفة والعلوم الاجتماعية ، وهى عديدة بحيث لا يتسع المقام لحصرها فى أية دراسة عامة جادة فى هذا المجال ، وبينما تركز الدراسة الحالية على تلك النظريات فانها تشتمل كذلك على تنويهاً شتى بمختلف الاستعمالات الحديثة لمفهومى « ما بعد الحديث » و « ما بعد التصنيع » ، فتكثر هذه التنويهاً فى متن الكتاب وفى الحواشى على حد سواء ، ويلاحظ أن الكشف المثبت فى آخر الكتاب يهدف لتمكين القارئ من الرجوع الى مختلف مواضع التنويهاً حسب الضرورة ، وتتبع النظريات الأساسية التى كانت بمثابة بدايات لتطبيقات أخرى عديدة (٩) .

ولا يزال كثير من الكتاب فى شتى أنحاء العالم يولون الاهتمام لتطوير مفهومى ما بعد الحداثة وما بعد التصنيع ، وتامل مؤلفه هذا الكتاب أن منهاجها فى التحليل النقدي للأركان الرئيسية للنظريات الأساسية حول هذين المفهومين - والتي تولدت منها نظريات أحدث ، ولا يزال يتولد منها الجديد - سيجتنب للقارئ مواصلة الانتفاع بتلك الدراسة لتحليل أعمال لاحقة ، وللتوصل الى تكوين رؤيته الخاصة عن هذين المفهومين (١٠) .

ولا شك أن الوضوح فى صياغة هذين المفهومين وتطويرهما شرط ضرورى لاستمرارهما وتأثيرهما فى الحاضر والمستقبل .



# مقدمة

بادئ ذي بدء استخدم العديد من المفكرين مصطلح ما بعد الحديث حسبما فهم كل منهم معنى modern (حديث) والبادئة الانجليزية «post» (بعد ٠٠٠) ، ومن بين تفسيرات لفظ «post-modern» أنه «انفصال» عن الحديث أو «استمرار» له . وقد استخدم مصطلح ما بعد الحديث للإشارة لمفاهيم عديدة عن الحقبة الحديثة (والتي تمتد من عصر النهضة حتى الحاضر على الرغم من أن لفظ «modern» في الانجليزية مشتق من كلمة تعني «الآن» أو «اليوم» (١) . ليس هذا فحسب وإنما استخدم المصطلح حسب مفاهيم عديدة لمعنى الحداثة في الفنون أو العمارة ، ولمعنى التحديث (بمعنى التطورات الاقتصادية والتكنولوجية التي شهدتها القرن السابق إبان التوسع الصناعي والراسمالي والذي صار يعد سمة للمجتمعات «الحديثة» (٢) ، ولمعنى المودرنية والتي تعرف بأنها محصلة «الحداثة» و «العصرى» و «التحديث» .

وسوف يتضح في الفصول التالية أن مصطلح ما بعد الحديث قد استخدم أيضا كمرادف لما بعد الحداثة عند بعض الكتاب دونما إشارة الى احتمال استخدامه للتعبير عن التمرد على الحاضر أو التحديث ، وفي الوقت نفسه استخدم آخرون المصطلح ذاته للإشارة الى الظواهر الثلاث في آن واحد ، بينما استخدمه البعض الآخر للتعبير عن المفهومين الآخرين أحدهما أو كليهما . وبالإضافة الى ذلك استخدم آخرون الألفاظ العلمية الدقيقة

مثل ما بعد الحداثة على نحو عام ينسحب على أكثر من رد فعل استيطقي أو سياسى أو فلسفى تجاه ما يعرفه هؤلاء بالمعاصر .

هذه الاستخدامات التعميمية لمفهوم ما بعد الحداثة ربما تنطوى على نظرة بالغة العمومية للمعاصر ، ولكن تمة مفاهيم أخرى تقوم على التعريف اندقيق لمفهوم ما بعد الحداثة وعلى أساس مناهضة الحداثة أو اصلاحها - تلك الحداثة التى فسرت تفسيرات خاصة منها مثلاً أنها تعنى الوظيفية فى العمارة ، أو التجريد فى الفن ، وعلى عراز ذلك نجد أن معظم الاستخدامات الدقيقة لمفهومى ما بعد التحديث وما بعد المودرنية يستندان الى مفهوم يعينه يتعلق بالتحديث أو المودرنية . وكما سوف يتضح من الفصل الذى يتناول تعريف ما بعد التصنيع تعتمد كثير من الاستخدامات الحالية لهذا المصطلح على مفهوم يعينه للمجتمع الصناعى ، وسنرى كيف اختلف الكتاب فى مواقفهم من التمييز بين الصناعى وما بعد الصناعى ، ومن مفاهيم أخرى مثل مفهوم ما بعد الحداثة .

وكما اشرت سالفاً فإن ما يهمنا لفهم ما بعد الحديث والأفكار المرتبطة به ليس مجرد تعريف أو فهم الشطر الأخير من المصطلح ( سواء أكان الحديث ، أو الحداثة ، أو التحديث أو المودرنية أو الصناعى ) ولكن ما يهم أيضاً هو تعريف البائدة الانجليزية Post ( ما بعد ٠٠٠ ) بوصفها اشارة الى ( الانفصال عن « مكونات الحديث أو « استمراره » أو بوصفها مزيجاً من الاثنين أو جدلية للانفصال والاتصال (٣) . وعلى الرغم من تعذر تحليل كل ما قيل عن ما بعد الحديث ، أو ما بعد الصناعى فى هذا الكتاب فأننى آمل - كما أسلفت - أن يفى تحليل النظريات الاساسية وافتراضاتها المسلمة حاجة القارئ حتى يتمكن بنفسه من تحليل أية نظرية أخرى ، أو أى تطبيق لنظرية ما لم نتناولها تفصيلاً فى متن الكتاب أو فى الحواشى ، وحتى يتمكن من الربط بين هذه النظريات وغيرها من النظريات والآراء (٤) .



## تعريف ما بعد الحديث

يفرد ديك هيبدايح Dick Hebdige قسما خاصا لما بعد الحداثة في كتابه الصادر عام ١٩٨٨ بعنوان :  
(Hiding in the Light : On Images and Things)

ويستهل هذا القسم بقوله « ان نجاح مصطلح ما بعد الحداثة ...  
قد ولد مشاكل خاصة به » ويضيف :

مع انتهاء عقد الثمانينات لتزايد صعوبة التحديد الدقيق  
للمعنى وراء مصطلح « ما بعد الحداثة » ، لأنه يتشعب عبر  
مناقشات مختلفة ويتجاوز الحدود ما بين فروع المعرفة المختلفة  
وتسعى أطراف مختلفة للاستشهاد بهذا المصطلح ، واستخدامه  
للتعبير عن خضم من الأشياء والتوجهات والطوارئ  
المختلفة (١) .

وعلى الرغم من هذا الاعتراض وغيره (٢) ، يمكننا أن ندفع بوجود  
بعض الخلافات المذهبية أو غيرها وراء تعدد التعريفات التي أطلقت على  
ما بعد الحداثة وما بعد الحديث بصفة عامة حاليا ، فليس ثمة ما ينفي  
هذا الرأي بالضرورة ، في حين يمكن أن نضع تصنيفات وصفات أكثر  
وضوحا وسلاسة للتعريفات التي قدمتها الاتجاهات المختلفة . ومن  
الأفكار السائدة عن ما بعد الحداثة أنها حركة تتقبل مفهوم « كله ماشي » ،  
وترجع هذه الفكرة لعدة مصادر أساسية منها الهجوم الذي شنه الناقد  
الفرنسي « ليوتار Lyotard على مفهوم آخر مختلف لما بعد الحداثة  
لا يمكن القول بأنه يصف بدقة أهداف هذه الحركة (٣) .

وفد سارت كثير من المناقشات الأخيرة ( وليس جميعها بالتأكيد )  
على نهج كتابات ليوتار الى حد ما ، وعلى سبيل المثال نجد أن هيبدايح

نفسه يقدم ملخصا لعدة استعمالات لمصطلح « ما بعد الحداثة » ، ثم يأخذ في استعماله - دون أن يذكر ذلك صراحة - بنفس مفهوم ليوتار عن نقده لما فوق القص (٤) ، زاعما بأن استعراضه للمصطلح يقتضى منه « التمرد على روح ما بعد الحداثة » ، والتي تفهم على أنها « تستند الى رفض فكرة البراعة وسيادة الصورة الواضحة » (٥) .

هذا الرفض لفكرة الاجادة يتفق مع آراء ليوتار على تفكيك « ما فوق القص » الحديث (٦) ، أما رفض « سيادة الصورة الواضحة » كهدف من أهداف ما بعد الحداثة فيستحضر الى الذهن مصطلحات تتردد في أعمال عدد من الكتاب أمثال جاي دييور Guy Debord في Society of the Spectacle (١٩٦٧) ، وجان بودريلارد Jean Baudrillard في مقال له في كتاب Postmodern Culture (٧) لهال فوستر Hal Foster أو كتاب بودريلارد الصادر عام ١٩٧٥ بعنوان Orders of Simulacra وفى هذا الكتاب الأخير يتناول بودريلارد « المظهر الهزلى » للطبقة السياسية (٨) ، بل انه يقسم التاريخ منذ عصر النهضة الى ثلاثة « مستويات مظهرية » أساسية ، فمن عصر النهضة وحتى الثورة الصناعية تلك فترة الزائف أو المصطنع ، أما الحقبة الصناعية فهي حقبة الانقاج ، والحقبة الحالية حقبة المحاكاة حيث يغلب على الواقع صور ذلك الواقع باستمرار لا حقيقته ويسوده استحالة التحديد (٩) .

ويتناول بودريلار أيضا العالم المعاصر ، لا العالم المسمى بما بعد الحديث ، وعلى جانب آخر نجد ناقدا آخر من نقاد ما بعد الحداثة وهو ايهاب حسن يسبق هيبدايج وليوتار فى الكتابة ويرى أن زمن ما بعد الحديث هو زمن « استحاله التحديد » (١٠) وفى الوقت نفسه ، نجد كتابا آخرين مثل فريدريك جيمسون Fredric Jameson يرددون ما ذهب اليه بودريلار من أن زماننا الآن لهو بمثابة « نظام سيبرنطيقى رأسمالى جديد » يهدف الى التحكم الكامل (١١) .

ويمضى هيبدايج فى تعليقه على ما بعد الحداثة متبنيا مفاهيم بودريلار عندما يقول ان « ما بعد الحديث هو الحداثة الخالية من الأحلام والآمال التى مكنت البشر من احتمال الحداثة » (١٢) ويضيف « ان ما بعد الحداثة هى حالة من فقدان المركزية ، ومن التشعب ، نساق فيها من مكان الى مكان عبر سلسلة متصلة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة ، تجتذبنا صرخة الدال signifier المجنون » (١٣) . وسوف نرى لاحقا أن هيبدايج يصف ما بعد الحداثة بأنها التليق bricolage . والمعارضة ( محاكاة الأشكال السالفة ومزجها ) Pastiche ، والمجاز أو الرمز

allegory والفراغ المفرط hyperspace في العمارة الجديدة ، (١٤) .  
هذا الوصف يردد ما قاله فريدريك جيمسون عن وصف بودريار لما بعد  
الحدثة الذي يسبغ عليها خصائص معينة (١٥) يفضل آخرون ، مثل  
تشارلز جنكس Charles Jenks ، وصفها بأنها « حداته متأخرة » (١٦) .

هذه النماذج الناجمة عن النظريات المذكورة عاليه سنعرض لها في  
فصول قادمة . والآن فلننظر الى تعريف قاموس اكسفورد Oxford  
English Dictionary (OED) Supplement سنة ١٩٨٢ ، والذي يعطى رؤية  
أعرض من مفهوم ما بعد الحديث عند هيديايج والرؤى المماثلة ، ويمكن  
تعريف اكسفورد محدود بالضرورة في محاولته لتغطية استعمال المصطلح  
تغطية كاملة تشمل كل التفاصيل اللازمة للعرض التاريخي الوافي سواء  
لهذا المصطلح أو لمصطلح ما بعد الحدثة الذي يرتبط به أحياناً .

يبدأ تعريف قاموس اكسفورد هكذا :

Post-modern, a. Also post-Modern. (POST-B. 1b.) Subsequent to, or  
later than, what is « modern » ; spec. in the arts, esp. Archit., applied  
to a movement in reaction against that designated « modern » (cf.  
MODERN a., 2 h.) (19) Hence post-modernism, post-modernist, a.  
and sb.

( قال لـ ٠٠٠ أو متأخر عن ما هو حديث خاصة في الفنون وبالذات في  
العمارة ، وينطبق هذا اللفظ على حركة تناهض ما يعرف « بالحديث » ) .

وهذا التعريف يبدو علمياً بصورة عامة ، ولكنه ينطوي على عدد  
من المشكلات ربما يلاحظها القارئ الخبير بالتعريفات المختلفة لما بعد  
الحديث . أولاً ان كلمة ما بعد الحديث لا تفهم بالضرورة على انها دائماً  
تالية للحديث أو لاحقة عليه ، فقد تكون متزامنة معه ، أو حتى « سابقة »  
عليه كما في كتابات ليوتار . ثانياً على الرغم من أن تشارلز جنكس  
وهو واحد من نقاد ما بعد الحدثة يضع آراء ليوتار موضع التساؤل فان  
جنكس نفسه لا يرى ان عمارة ما بعد الحدثة مجرد رد فعل مضاد  
« للحديث » ، بل وصف تلك العمارة بأنها مزاجية الأسلوب الحديث بغيره  
من الأساليب أو الطرز (٢٠) .

وبالإضافة لما تقدم فثمة بعض المشكلات التي تنشأ من تعريف  
قاموس اكسفورد بسبب ورود كلمة « حديث » modern في سياق  
تعريف « ما بعد الحديث » على أنه « متعلق بالفنون والعمارة » وأنه

« حركة تمثل رد فعل ضد ما يعرف « بالحديث » ، وهذه المشاكل لا ترجع فحسب الى دمج مصطلحي « حديث » و « حادثة » ، حيث ينسحب أولهما على الفنون ، بينما يتعذر أحيانا استخدام المصطلحين معا لوصف ظواهر بعينها ، فمن ناحية أخرى ثمة مشكلة أخرى في تعريف أكسفورد للفظ « حديث » وهو « الابتعاد عن ٠٠٠ أو نبذ الأساليب والقيم التقليدية أو المتعارف عليها » (٢١) فلدينا بذلك تعريف لما بعد الحديث يعطى وصفا سائبا معتمدا على رد الفعل ضد الحديث ، بل ويربط ما بعد الحديث بوصف سلبى للحديث ذاته حيث يرى بدوره أن ذلك الأخير رد فعل ضد تقاليد أخرى . وقد يكون ذلك سليما في بعض الحالات بالنسبة لمفهوم الحادثة ، ولكنه ليس المنطلق الوحيد للحديث أو الحادثة عند كتاب ما بعد الحادثة الذين يعمدون الى الخروج على البدائل الحداثية للتقاليد الأخرى والرفض الحداثي للماضي .

وثمة مشكلات أخرى كثيرة تظهر عند استعراض الاستعمالات الحالية لمصطلح ما بعد الحديث فنجد أن تعريف أكسفورد يشير الى استخدام جوزيف هودنوت Joseph Hudnut لهذا المصطلح في مجال العمارة ( والذي يرجع حسب تعريف القاموس الى عام ١٩٤٩ ، ويعد أقدم استعمال لمصطلح ما بعد الحديث ، ولكن هودنوت في الحقيقة استخدمه منذ عام ١٩٢٥ على الأقل، ويرى آخرون أنه استخدمه حتى قبل ذلك التاريخ ) . تلك الإشارة تتعلق بمفهوم عمارة ما بعد الحادثة بوصفها لونا من البناء سابق التجهيز يتم على نطاق الانتاج الضخم ، والذي يرفضه اليوم كثير من المعماريين المنتمين لمذهب ما بعد الحادثة لأنهم يرون أن هذا المفهوم يصف عمارة « الحادثة المنفرطة Ultra-modernism وليست « ما بعد الحادثة (٢٢) » وبالإضافة الى ذلك نجد في استشهد القاموس بعبارة منسوبة الى هودنوت فكرة بسيطة عن استخدام هذا المصطلح للإشارة الى المنازل سابقة التجهيز :

« لسوف يكون المالك انسانا حديثا ، أو انسانا ينتمى لمذهب ما بعد الحادثة اذا تصورنا وجود مثل هذا المفهوم . فلا عاطفة ولا خيالات جامحة ولا أهواء » (٢٤) .

جاءت تلك العبارة في مقال ، لهودنوت نشر عام ١٩٤٥ تحت عنوان The post-modern house وكذلك في مجموعة مقالات نشرت عام ١٩٤٩ بعنوان Architecture and the Spirit of Man (٢٥) ، وترد في سياق الفقرة التالية :



لا أتخيل انسانا رومانسيا كمالك للمنزل الذي ساصممه للمستقبل ، ولن أدافع عن اختيار العميل لأنه ينبع من الضعف البشرى . كلا - لسوف يكون المالك انسانا حديثا ، أو انسانا ينتمى للذهب ما بعد الحداثة اذا تصورنا وجود مثل هذا المفهوم . فلا عاطفة ولا خيالات جامحة ولا اهواء ، ومن ثم سيكون ذوقه وتفكيره انسب ما يكون لأسلوب الحياة فى مجتمع جمعى صناعى ، وسيبدو له العالم ان شاء بمثابة نظام من التقاييع السببى يتحول فى كل يوم على أيدي معجزات العلم المتراكمة . ولكنه سينفرد بقدر من الخبرات الذاتية التى لا تخضع لمؤثر خارجى ، ولا يعكر صفوها الضمير الجمعى . وعندما يسود الكون طابع الحياة الجماعية وسيطرة الآلة والقوالب المعيارية فستظل فرصة هذه الخبرات متاحة للظهور فى المنزل فعلى الرغم من أن المنزل هو نتاج بالغ الدقة لعمليات حديثة فسيظل يحوى بداخله الولاء القديم الذى لا يضيع تحت حصار الآلة له . عندما يحين ذلك الوقت سيكون على المعمارى - كما هو واجب عليه الآن - أن يتفهم هذا الانتماء - أكثر من غيره - وان يبرزه فى شكل جميل وصادق لا ينهزم أمام جحافل التصنيع (٢٦) .

قصدت باقتباس هذه العبارة كاملة توضيح عدة نقاط لأهميتها فى فكرة هودنوت عن ما بعد الحديث . أولا يتضح أنه يستخدم مفهوم ما بعد الحديث لوصف ما يمكن أن نسميه أيضا « المالك الحديث » أو « الحديث المفرط » على حد تعبير هودنوت . ثانيا أن هودنوت يتحدث فى مستهل مقاله الصادر عام ١٩٤٥ بعنوان « المنزل بعد الحديث » عن المنزل أو الكوخ سابق التجهيز بوصفه منزل المستقبل (٢٧) ، كما يرى فى النص المنشور عام ١٩٤٩ أنه كون رؤيته من خلال « التفكير فى المساكن التى تبنيها المصانع ، كنتاج صرف للبحث والتصنيع التكنولوجى ، وتعد المصانع بأنها ستنفذها بمجرد الانتهاء من بعض التفاصيل المتبقية بخصوص التمويل والتوزيع » (٢٨) . لقد تخيل هودنوت تلك المساكن عام ١٩٤٩ وتخيل أنها « تضغط بواسطة ماكينات عملاقة تشكل البلاستيك أو الصلب الكروم ، وتنتج خطوط التجميع عشرات الآلاف منها ، وتسلم فى أى مكان بمجرد طلبها بالتليفون ، وتصبح جاهزة للسكنى بمجرد ربط بعض المسامير » (٢٩) ونزات مرة تصادف أن كان هودنوت يستقل طائرة فوق ساحة الانتظار



السيارات بجوار استاد للبيسبول فرأى آلافاً من السيارات الواقفة فى تشكيل يشبه الهيكل العظمى للسفينة ، فأوحى ذلك المشهد له بمنظر الضواحي فى المستقبل حيث « تمتلك كل أسرة منزلاً متحركاً من النوع الذى يتم تصنيعه فى إطار عمليات الإنتاج الضخم بمواصفات ثابتة ، إلا أن كل منزل يمتاز عن منازل الجيرة بالحرية فى اختيار لون المنزل وبتطلعهم الى اقتناء أحدث صيحات تلك المنازل » (٣٠) .

بالإضافة لذلك يصف هودنوت الشخص الذى سيمتلك منزل ما بعد الحديث فى خاتمة مقاله بأنه قمة نتاج « معجزات العلم المتراكمة » ، والتى يمكن أن نسميها أيضاً عوامل « التحديث » ، إذ أن المقال نفسه يتحدث عن ظهور نمط صناعى جمعى ، وهذا النمط الآن يبدو وكأنه ينطبق على العلاقات القائمة فى المجتمع الصناعى الحديث أكثر من أى نمط « بعد صناعى » تحدث عنه جنكس فى كتاباته عن ما بعد الحديث فى العمارة . ولهذا السبب يمكن القول بأن رؤية هودنوت هى رؤية « حديثة مفرطة » ، وليست « بعد حديثة » . ولكن عندما يتناول هودنوت المعمارى فى مقابل الآلة ، لإبراز سمة الجمال والصدق فى المنزل بعد الحديث فهنا فقط نجد بعضاً من الخصائص التى تقترب من نظرية عمارة ما بعد الحداثة التى ظهرت فى السبعينات .

كما كتب تشارلز جنكس فى كتابه What is Post-Modernism الصادر عام ١٩٨٦ أن هودنوت « أدخل مصطلح « ما بعد الحداثة » الى عالم « اللاشعور المعمارى » ، وكان هودنوت من أبناء جامعة هارفارد مثل وولتر جروبيوس Walter Gropius ، وربما كان « يود أن يقض مضجع جروبيوس وهو واحد من رواد الحركة الحديثة » (٣٢) . وعلى الرغم من أن جنكس لا يشير الى فقرة بالتحديد تدعم ذلك فإننا نجد فى مقال هودنوت ( ١٩٤٥ ) أيضاً عبارة تفيد أنه لا ينصح بالعودة الى « الطراز المضحك الذى يجمع ما بين اللمسات الاستعمارية ، والملكية ، والفرنسية الريفية ، وطراز تيودور والنموذج الايطالى للفلا الصغيرة الذى يضيف تنويعات كئيبة الى المناطق الريفية » ، ولكن هودنوت فى الوقت نفسه يرى « أن طبيعة الزج بين الطرز المختلفة فى تلك المناطق أقرب لجوهر العمارة - بالحدس ان لم يكن بالفعل - من تلك العقول المتحجرة التى لا تفهم شيئاً سوى اقتصاديات الماوى ، وتقنيات التشييد الجافة » (٣٣) . من هذا المنظور لم تحقق الحركة الحديثة كل ما يجب أن تحقق بالنسبة لهودنوت ، الذى يقول أيضاً « اننا لم نتعلم بعد كيف نضفى معنى مقنعا ( على الأساليب والدوافع الحديثة ) » (٣٤) . ولعله بهذه الرؤية يكون قد

أدخل مفهوم ما بعد الحديث في « اللاشعور المعماري » كما يرى جنكس (٣٥) .

وفي الوقت نفسه يلاحظ أن هودنوت كان يكتب في الأربعينات الى حد كبير في سياق القضايا التي كانت ماثرا للجدل آنئذ ، وأنه كان ينتقد تشويه الحداثة المتمثل في جعلها مجرد حركة صرفة ، ومع ذلك فقد كان مؤمنا بسلامة كثير من نماذج الحركة الحديثة (٣٦) . كما ينبغي أن نتذكر أن هودنوت لم يستخدم مصطلح ما بعد الحديث ذاته كبديل أفضل لمصطلح الحديث ، بل لوصف « صيغة فوق وظيفية » للمنزل الحديث . وقد يفهم أن هودنوت كان يسعى لاثارة زملائه من أصحاب مذهب الحداثة برؤيته عن « المنزل بعد الحديث » في السنوات المقبلة ، فان كان ذلك صحيحا فانما كانت رؤية تتنبأ بالتدهور الذي يمكن أن تؤول اليه حداثة هؤلاء ، فلم تكن رؤيته رؤية مثالية مسبقة لأي من البدائل بعد الحديثة التي بطرحها معماريو ما بعد الحداثة اليوم .

أما أرنولد توينبي Arnold J. Toynbee فقد استخدم مصطلح ما بعد الحديث في عدة أجزاء من كتابه A Study of History صدرت عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، كما ظهر أيضا ذلك المصطلح في النسخة المختصرة لطبعة عام ١٩٣٩ والتي نشرها د. س. سومرفيل D. C. Somervell عام ١٩٤٦ ، وكان توينبي قد كتب هذه الأجزاء قبل مقالات هودنوت ، ولكن قاموس أكسفورد لايشير سوى الى كتابه Historian's Approach to Religion الصادر عام ١٩٥٦ ، بدون توضيح معنى المصطلح كما جاء في ذلك الكتاب تحديدا دقيقا (٣٧) . وجدير بالذكر هنا أن توينبي يستخدم مصطلح ما بعد الحديث في هذا الكتاب للإشارة الى التغيرات التي شهدتها الحضارة الغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر ، كما أنه يستخدمه في الجزء الخامس من A Study of History (١٩٣٩) لوصف الفترة التي تبدأ منذ الحرب العالمية الأولى ١٩١٤-١٩١٨ (٣٨) . ولكن توينبي لم يستخدم هذا المصطلح كما يذكر سومرفيل في النسخة المختصرة للأجزاء الستة (١٩٤٦) للإشارة الى الحضارة الغربية منذ عام ١٨٧٥ فصاعدا الا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية (٤٠) ، وفي الأجزاء التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية من A Study of History (١٩٥٤) (٤١) يستخدم توينبي مصطلح ما بعد الحديث للإشارة لتلك الفترة . أما في الجزء الأول (١٩٢٤) فلا يستخدم هذا المصطلح للإشارة الى ما يوصف بلفظ ما بعد الحديث في طبعة سومرفيل المختصرة (١٩٤٦) (٤٢) .

بالإضافة لاستعمال توينبى بعد الحرب العالمية الثانية للمصطلح ( وكان آنئذ يكتب Post-modern بحرف M صغير ) مؤرخا به لما بعد نهاية القرن التاسع عشر ، فقد استخدمه أيضا ( بحرف M كبير ) فى تلك الأجزاء نفسها للإشارة الى ظهور الطبقة العاملة الصناعية فى المدن ، وذلك بعد أن استخدم لفظ « Modern » ( حديث ) للإشارة الى الطبقة الوسطى فى الحضارة الغربية . فعلى سبيل المثال كتب توينبى فى الجزء الثامن من : A Study of History :

أهم النتائج التى تظهر لنا أن كلمة حديث (modern) فى عبارة الحضارة الغربية الحديثة (Modern Western Civilization) يمكن ترجمتها على وجه الدقة الى لفظ أكثر وضوحا فى دلالة وهو « الطبقة الوسطى » . لقد أصبحت المجتمعات الغربية حديثة بالمعنى الغربى المعاصر للكلمة بمجرد نجاحها فى خلق طبقة برجوازية تتمتع بكثافة عددية وكفاءة تؤهلها لأن تصبح عنصرا مهيما فى المجتمع . اننا نعتبر الفصل الأخير من التاريخ الغربى الذى يبدأ منذ أواخر القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر - نعتبره « حديثا » بالمعنى الدقيق. لأنه خلال ما يزيد على أربعة قرون - حتى بداية عصر « ما بعد الحديث » فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - تربعت الطبقة الوسطى على أكبر وأبرز جزء فى العالم الغربى بأكمله .

ثم يضيف توينبى :

ان تعريف الثقافة الغربية الحديثة ، باعتبارها حقبة من التطور الثقافى الغربى تتميز بصعود الطبقة الوسطى ، يلقي الضوء على الظروف التى ربما يتمكن فيها أى غريب متلق لتلك الثقافة الغربية الحديثة من أن يجعل منها ثقافته الخاصة ، وذلك قبل بدء حقبة ما بعد الحداثة فى الغرب التى تتسم بظهور طبقة عاملة فى المدن الصناعية ، وفى العصر الحديث فى التاريخ الغربى تتناسب قدرة غير الغربيين على الاستغراب مع قدرتهم على الأخذ بأسلوب حياة الطبقة الوسطى فى الغرب (٤٣) .

وكما سيوضح فى الحواشى فان حقبة ما بعد الحديث « عند توينبى لا تنسم فحسب بظهور طبقة عاملة صناعية فى مدن الغرب ولكن أيضا بظهور أهم وبروليتاريات أخرى مع بزوغ العلوم والمذاهب الدينية « بعد المسيحية » .

فى عام ١٩٨٧ كتب تشارلز جنكس فى  
Post-Modernism : The New Classicism in Art and Architecture

يقول ان مصطلح ما بعد الحديث اكتسب شيئا من طابع التشاؤم المميز لشبنجلر Spengler فى كتاب توينبى A Study of History حيث يشير الى « انتهاء السيطرة الغربية ، والنفافة المسيحية وروح الفسردية » (٤٤) . ولكن يلاحظ أيضا أن توينبى استخدم المصطلح ذاته فى أجزاء ذلك الكتاب التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية عام ١٩٥٤ ، وكان توينبى نفسه يراه استخداما متفائلا ، لا متسائما ، فعلى سبيل المثال كتب فى مستهل فصل يتناول « القانون والحرية فى التاريخ » فى الجزء التاسع من الكتاب المذكور أنه عندما كان يعد لتلك الدراسة فى صيف عام ١٩٢٧ كان يرى أنه سيضطرب « لمتناول دور القانون والحرية كل على حدة فى التاريخ البشرى قبل أن يتمكن من التنبؤ بمستقبل الحضارة الغربية » ، وهذا ما لم يتهيا له الا بحلول شهر يونيو عام ١٩٥٠ بعد انقطاع دام سبع سنوات من ١٩٢٩ الى ١٩٤٦ ، عندما أحس أنه صار يعمل فى جو جديد « أكثر ملاءمة لموضوعه » .

وتمتد مناقشة توينبى لحقبة « ما بعد الحديث » فى أعماله التى ظهرت بعد الحرب حيث يحدد فيها بداية الفترة ما بعد الحداثة بنهاية القرن التاسع عشر (٤٥) . كما ينتقد توينبى فى هذه الأعمال أولئك الذين يعدون انتهاء فترات بعينها عاشوها بمثابة نهاية للتاريخ (٤٦) ، وهذا النقد يوجه كذلك الى النظرة القائنة بأنه ليس فى الامكان أفضل مما كان وهنا يستشهد توينبى بما جاء فى 1066 and All That ( ١٩٢٠ ) تأليف سيلر ويتمان Seller and Yeatman : « ان التاريخ الآن فى أواخره ، اذن هذا التاريخ نهائى » (٤٧) ، كما يوجهه الى النظرة « المضادة » التى ترى أن الأمور بلغت حدا من السوء لا يسمح بظهور أى شيء جديد مطلقا .

يعترض توينبى على الرأى الأول محتجا بأن « حقبة ما بعد الحديث » ستلى « الحديث » وستجلب « مآسى وتطورات جديدة » ، كما يعترض على الرأى الثانى بأن التطور المتشائم القائل بانتهاء التاريخ رأى « ذاتى » ومحصور فى الوجود الفردى « مثله فى ذلك مثل الرأى الأول (٤٨) . ان كلا الرأيين - سواء المتفائل الذى لا يرى ضرورة تحسن التاريخ



أو الانتشائم الذى يدفع « بانتهاء التاريخ نفسه » بصورة ما – لا يتجاوزان وجهة نظر أصحابهما ، وعلى ذلك يصفهما توينبى بأنهما « صياغة عقلانية لمشاعر ذاتية لا عقلانية » (٤٩) ويضيف بعد هذه المناقشة اننا « بدراسة انهيار انحضارات وجدنا أن سبب الانهيار فى كل الحالات هو لون من ألوان الغسل فى تقرير المصير ، فعندما يفقد البشر السيطرة على مصائرهم وتلك كارثة اجتماعية فان السبب دائما ما يكون التحلل الأخلاقى » (٥٠) .

أما بالنسبة لشبنجلر فنجد أن قضية التشاؤم عنده معقدة ، وعلى الرغم من ذلك فانه يخلص الى مقولة يمكن وصفها بأنها أشد تشاؤما مما يقترحه توينبى بشأن قدرة الفرد على التدخل فى توجيه التاريخ ، فقد كتب شبنجلر فى Decline of the West ان الحتمية التاريخية تحدد أدوارا لا بد أن تنفذ سواء من خلال الفرد أو ضده » .

وبالإضافة الى ذلك يسوق معجم أكسفورد أمثلة أخرى لاستعمال مصطلح ما بعد الحديث منها استعمالات س . رايت ميلز C. Wright Mills فى Sociological Imagination (١٩٩٥) الذى يشير الى « فترة رابعة » بعد « الحقبة الحديثة » (٥٢) ، وليزلى فيدلر Leslie Fiedler (١٩٦٥) فى الإشارة الى أدب ما بعد الحداثة ( ولكن استشهاد المعجم هنا ليس خير مثال اذ يقتبس العبارة التالية من فيدلر : « انى الآن مهتم بتحليل ... الألفاظ والصور ... التى انقلت من أدب الخيال العلمى الى أدب ما بعد الحداثة » (٥٣) ، وفرانك كيرمود Frank Kermode (١٦٦٦) فى ملاحظاته عن الأدب الشعبى بوصفه دليلا على « تزايد الاحساس بعدم الحاجة الى الماضى » وأن « المنتمين لتيار ما بعد الحداثة يوطدون مركزهم » ، ونيكولاوس بفسنر Nikolaus Pevsner فى The Listener ( ٢٩ ديسمبر عام ١٩٦٦ ) فى اشارته الى « أسلوب جديد » يخلف « الأسلوب الحديث الدولى » المميز للثلاثينيات من هذا القرن ، والذى « شعر برغبة فى أن يسميه ... أسلوب ما بعد الحديث (٥٥) » ، بالإضافة الى اشارة وردت فى New York Review of Books (٢٨ أبريل ١٩٧٧) الى « دعوة بعد حداثية الى الغاء الفن ودمجه فى الواقع » (٥٦) . كما نجد اشارتين متباينتين بعض الشيء فى Journal of the Royal Society of Arts ( نوفمبر ١٩٧٩ ) أولاهما عن « المعماريين المنتمين لمذهب ما بعد الحداثة ( الذين ) يستخدمون موتيفات ... تطرح التساؤل بشأن الذوق » ، والثانية عن « المنتمين لتيار ما بعد الحداثة الذين استبدلوا الصورة المجازية للجسد بالصورة المجازية للآلة » ، وإشارة فى مجلة Time ( يناير ١٩٧٩ ) الى فيليب جونسون Philip Johnson بوصفه « أكثر من يمكن



وصفهم بأنه من كبار المنتمين لما بعد الحداثة ، وأخيرا ما ورد في The Times Higher Education Supplement (٧ مارس ١٩٨٠) من أن الحداثة ، البنيوية ، والدادية الجديدة تمثل « رد فعل ضد » الحداثة . وسوف يرد تناول مستفيض لهذه الاستعمالات لمصطلح ما بعد الحداثة ، وستردد الإشارة إليها سواء في نص الكتاب أو في الحواشي . وثمة أمثلة أخرى مبكرة لاستعمالات المصطلح لا يورها معجم أكسفورد منها استخدام مايكل كولر Michael Koehler مرات عديدة في مقاله المعنون Postmodernismus الذي انتهى منه في نوفمبر ١٩٧٦ (٥٧) ، وفي هذا المقال يلفت كولر الانتباه الى استخدام المصطلح واشتقاقاته عند البروفيسور فيديريكو دي أونيس Federico de Onis عام ١٩٣٤ ، وعند عالم الأنثروبولوجيا دادلي فيتس Dudley Fitts عام ١٩٤٢ ( رغم أن الاستعمال المنسوب لفيتس يعزى الى مساعده هـ . ر . هيس H. R. Hays حسب قول فيتس نفسه ) ، وعند أرنولد جـ . نوينبي (الذي يرجع استخدامه لمصطلح ما بعد الحديث الى عام ١٩٤٧ وليس قبل ذلك حسب رأى كولر ) ، وعند تشارلز أولسون Charles Olson (فيما بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٥٨) ، وعند إيرفنج هاو Irving Howe (١٩٥٩) ، وعند هاري ليفين Harry Levin (١٩٦٠) ، وعند ليزلي فيدلر (١٩٦٥) وعند جون بيرو (٥٨) John Perreault بالاضافة الى اميتساي اتزيوني Amitai Etzioni في The Active Society ( ١٩٦٨ ) ( ٥٩ ) ، وايهاب حسن Ihab Hassan في The Dismemberment of Orpheus ، ومقاله POST modern ISM (١٩٧١) (٦٠) ، ورالف كوهين Ralph Cohen في New Literary History ( خريف ١٩٧١ ) الذي نشر فيه مقال POSTmodernISM لايهاب حسن (٦١) .

وسنعرض لاحقا لتفاصيل تقييم كولر لتلك التعريفات المختلفة ، ولكن أولا يجب ملاحظة أن كولر استعرض استخدامات مصطلح ما بعد الحداثة استعراضا مستفيضا ( بالصيغة التي كتب بها في الموجز الانجليزي الذي يتصدر المقال ) ، ليس هذا فحسب وانما يحيلنا الى واحد من أقدم استخدامات المصطلح التي سجلها وهو استخدام دي أونيس له عام ١٩٣٤ (٦٢) .

يرى كولر أن مقدمة Antologica de la poesia espanola e hispano-americano ( مدريد ١٩٣٤ ) تؤرخ للحداثة من ١٨٩٦ الى ١٩٠٥ .

وتُضيف إليها فترتين أخريين هما « ما بعد الحداثة » « Postmodernismo » ( ١٩٠٥ - ١٩١٤ ) و « الحداثة المفرطة » « Ultra modernismo » ١٩١٤ - ١٩٣٢ ) . تعرف الفترة الأولى بأنها رد فعل « لمبالغيات » الحداثة ( اذ يصفها دي أونيس بأنها « تكبيل » لمبالغيات الحداثة التي أدت أحيانا الى أعمال أكثر قبحا أو سخرية ) ، أما الفترة الثانية فينظر إليها على أنها محاولة للنوسع في « البحث الحدائي عن الابتكار الشعري والحرية الشعرية » (٦٣) .

وبالإضافة الى استخدام دي أونيس لمصطلح « ما بعد الحداثة » لوصف اشعار اسبانية أو من أمريكا اللاتينية يمكن القول بأنها ترفض مبالغيات الحداثة فان دادلي فيتس وهو شاعر وناشر للأعمال الأدبية استخدم المصطلح ذاته في Anthropology of Contemporary Latin American Poetry - (١٩٤٢) في « حاشية » عن الشاعر المكسيكي انريك جونزاليس مارينير Enrique Gonzalez Martinez :

انه مسئول أكثر من أية قوة أخرى منفردة عن التمرد على البيان الموشى عند مدرسة روبين داريو Ruben Dario ، فالشعراء يستمدون قدرا كبيرا من الالهام من أعماله المجردة القوية ، الواضحة . وليس من قبيل المبالغة ان نقول ان « أغنية البجعة » لمارتينيز التي تنصدر هذه المجموعة الشعرية هي بمثابة اعلان مبادئ ما بعد الحداثة - فهي بذلك من أهم العلامات في الأدب العالمي (٦٤) .

ويقول فيتس في تصدير مجموعته الشعرية ان هـ . ر . هيس هو الذي كتب الحواشي ، (٦٥) ولكن التصدير يوضح أيضا أن فيتس يوافقها (٦٦) . فكما هو مذكور في الحاشية السابقة ، يضع فيتس قصيدة مارتينيز « أغنية البجعة » كتصدير عام للمجموعة الشعرية .

( انظر القصيدة وترجمتها في بداية الحواشي ) .

وبالإضافة الى استخدام فيتس لقصيدة مارتينيز في مجموعته الشعرية فانه يتحدث في التصدير عن كون هذه المجموعة مقدمة لشعر أمريكا اللاتينية منذ وفاة روبن داريو عام ١٩١٦ ، مشيرا الى أن التيار المعاكس لاتجاه داريو منذ ذلك التاريخ تبدى في قصيدة انريك جونزاليس مارتينيز (٦٨) . وقد يكون ذلك سببا في القول بأن « ما بعد الحداثة » التي حددها دي أونيس ما بين عامي ١٩٠٥ و ١٩١٤ تمتد لأكثر من هذه الفترة ، وعلى الرغم من ذلك يمضى فيتس في الحديث عن الحركة التي

تتبنى فى قصيدة مارتينيز على نحو يشبه وصف دى أونيس لما بعد  
الحداثة :

ان الشعر الجديد أصلب وأكثر عقلانية ، فالرمز فيه هو  
« البومة » فى مقابل البجعة الرشيقة والغامضة المختصرة الى  
حد ما التى عشقها داريو وأسلافه من الرمزيين الفرنسيين •  
ونجد موضوعات وإيقاعات وطنية أصلية - هندية أو أفريقية  
من جزر الأنتيل أو أغاني رعاة البقر فى أمريكا الجنوبية -  
تضفى حيوية على هذا الشعر وتحوله الى شعر أمريكى عجيب  
ينتمى كلية لزماننا ، لم يفقد مطلقا النغمات العميقة المستمدة  
من جذوره الأوروبية ولكنه يخاطب بصوت فريد مميز • لقد  
عاد الشعر الى الناس بعد غياب طويل •

فى هذا النص تختلف الحداثة التى يتحدث عنها فيتس عن الحداثة  
التي يشير اليها جوزيف هودنوت فى مقالاته عن المنزل « بعد الحديث »  
التي كتبها فى الأربعينيات • ان الحداثة عند فيتس هى الرمزية الموشاة  
التي عرفت فى أواخر القرن التاسع عشر (٦٩) ومع ذلك يمكن القول بأن  
« ما بعد الحداثة » عند هودنوت (Post-modernism) وكل من دى أونيس  
وفيتس وهيس (Postmodernism) تشترك فى غياب العاطفية والزينة لأن  
دى أونيس وفيتس وهيس تصوروا مفهوم ما بعد الحداثة على أنه رد  
فعل ضد الحداثة الموشاة التي عرفت فى أواخر القرن التاسع عشر فى حين  
يمكن فهم المنزل بعد الحديث عند هودنوت على أنه امتداد للحداثة  
التجريدية الخالية من الزينة • تلك المعاصرة التي امتاز بها الطراز الدولي  
والاتجاهات المتفرعة عنه (٧٠) • وهنا نشير مرة أخرى الى أن مصطلح  
ما بعد الحداثة يجب أن يقترن دائماً بمفهوم الكاتب عن معنى الحداثة  
ومعنى البادية الانجليزية « Post » •

فى نهاية استعراض مايكل كولر لمصطلح « ما بعد الحداثة » يقول  
انه من الواضح عدم وجود اتفاق على ما يمكن اعتباره « بعد حديث » ،  
ويرجع ذلك لأسباب عدة منها المعنى المزدوج لمفهوم الفترة « الحديثة » •  
فلفظ ( الحديث ) كما يقول كولر يمكن اعتباره مرادفا لكلمة  
Die Neuzeit الألمانية ( التى تعنى حرفيا « العصر الجديد »  
رغم أنها تترجم عادة الفترة الحديثة (The modern period) ، أو العصور  
الحديثة (modern Times) ، هذا التعبير من وجهة نظر كولر يشير  
الى الفترة الممتدة منذ عصر النهضة الأوروبية منذ حوالى عام ١٥٠٠ (٧١) ،

أو يمكن القول بأنه يشير الى الفترة التاريخية منذ حوالى عام ١٩٠٠ . ثم يتزامن مع المفهوم النقائى للحدائة . وكما رأينا فى المقارنة بين استعمالات مصطلح ما بعد الحدائة عند دى أونيس وهودنوت فإن هذا « المفهوم النقائى للحدائة » تم تقسيمه بدوره الى عدة فترات وحركات مختلفة - على سبيل المثال من الرمزية الى التجريدية ، والتعبيرية والسيرىالية أو غيرها من الاتجاهات حسبما يختارها الناقد . وبالإضافة الى ذلك يمكن إضافة معايير أخرى لمصطلح الحديث الى المعانى التى يذكرها كولر ، مثلما نجده فى العبارة التى تصف « الصراع بين القدماء والمعاصرين » منذ القرن السابع عشر فصاعدا (٧٢) .

ويمضى كولر نفسه انطلاقا من مجموعة البدائل التى يطرحها الى القول بأن توينبى وأولسون استخدما كلمة حديث بالمعنى الأول الذى يذكره كولر ( أى للإشارة للفترة الحديثة الممتدة من ١٥٠٠ ) (٧٣) ، ومن ثم فقد تسببا فى أحداث لبس باستعمال كلمة ما بعد الحديث للإشارة الى فترة شهدت كذلك مولد الحدائة وتطورها (٧٤) . ويضيف كولر أن هذا الاستخدام لمصطلح ما بعد الحديث يشبه كل النظريات المعارضة لفكرة انفصال أحدث ألوان الفن عن نسق الحدائة . ولكن لا نستطيع على وجه اليقين القطع بأن هذا الراى يمثل نظرة عامة صائبة ومفيدة لموقف أرنولد توينبى لأنه استخدم مصطلح « ما بعد الحديث » للإشارة لحقبة « ما بعد الطبقة الوسطى » الا أنه استمر فى النظر الى الطبقة الوسطى على أنها القوة الكامنة وراء خلق الفن « الحديث » بنوعيه القديم والمستقبلى واستمر فى نقد هذين النوعين من الفن (٧٥) . وقد أغفل توينبى الفصل فيما اذا كانت حقبة ما بعد الحدائة يمكن أن يولد فيها فن جديد « بعد جدائى » ، ولكن من الجلى أنه كان يرى ضرورة تغيير الكثير من جوانب الفن الحدائى الموجود آنئذ (٧٦) .

وهنا تجدر الإشارة الى أن مقارنة آراء توينبى عن « ما بعد الحديث » بآراء تالية عن ما بعد الحدائة وعلاقتها بالحدائة تطرح اشكالية تتمثل فى أن الفن بعد الحديث الذى شاع الجدل حوله فى العقدين الأخيرين لم يكن معروفا لدى توينبى حيث انه ينطوى على كثير من الاتجاهات المضادة أو الامتدادات الخاصة بمفاهيم حدائية شتى وهذه النقطة يشير اليها كولر نفسه (٧٧) .

ثم يمضى كولر بعد ذلك فى الحديث عن النظريات التى تساوى بين الحديث والحدائة (٧٨) . ويستعرضها تفصيلا ممثلا بآراء ايرفنج هاو



وهارى ليفين التى تؤرخ لنهاية الفترة الحديثة بانتهاء الحرب العالمية الثانية . ويرى كولر أن الخمسينات شهدت تيارات مناهضة لتطرف مذهب الشكلية الحديث ، وعودة الى الواقعية ، التى لا تتبدى سوى على استحياء فى الستينات التى غلب عليها تيار « الرواد » ، وهنا يردد كولر مفردات دى أونيس مشيرا الى أننا وصفنا الخمسينات بلفظ « ما بعد الحديث » فالأحرى بنا أن نصف الستينات بلفظ « الحديث المفرط » .

وثمة افتراض آخر يختلف عن ذلك ان يرى كولر ان ليزلى فيدلر وايهاب حسن هما اللذان طرحاه ومفاده أن الستينات تمثل « الوجدان بعد الحديث » ( ولكن سنرى أن مفهوم « ما بعد الحداثة » عند ايهاب حسن يرجع الى ما قبل تلك الفترة بكثير ) ( ٧٩ ) . ويسترسل كولر قائلاً ان هذه النظرة تعتبر الخمسينات مجرد حلقة مبكرة فى « ما بعد الحداثة » ( ٨٠ ) .

هذه الرؤية من وجهة نظر كولر تمثل تمرداً على ناصيل الحداثة الكلاسيكية التى تستبعد « الخلفية الاستيطانية » المكونة من « التقاليد » المعاصرة « البديلة » مثل الدادية والسيريالية . ولكن طالما أن البادئة Post فى مصطلح « Post-modern » ( ما بعد الحديث ) لا تتوقف عند العلاقة الزمنية ، بل تشير الى ترك الطراز السابق فان هذا سيؤدى الى « تناقض داخلى » لأنه سيعنى أن ما بعد الحداثة تتمثل فى ترك تقاليد ما يعرف بالحديث الكلاسيكى ، لا فى ترك التقاليد « البديلة » له . وربما يقال ان مصطلح ما بعد الحديث لا يشير فى المقام الأول بالضرورة الى انفصال تام عن الحديث ( وهذا ما ذهب اليه آخرون بعد كولر ) ( أو انفصال ما بعد الحداثة عن الحداثة ) ( ١٨ ) ، ومع ذلك فان كولر يخلص الى أن الستينات يجب أن نعدّها فترة « حداثة متأخرة » لا « ما بعد الحداثة » ( ٨٢ ) .

ومنذ أن كتب كولر هذا المقال دار كثير من الجدل بعد الحداثى حول وصف تلك الحركة بأنها حداثة متأخرة أو ما بعد الحداثة ، فقدم جنكس رأيه القائل بأن الفن وعمارة ما بعد الحداثة تقوم على « المزج » بين « الحديث » وغيره من « الطرز » الأمر الذى لا نجده فى الفن والعمارة الحديثة المتأخرة ، كما رأى جنكس أن بعض النظريات التى تتناول ما بعد الحديث تتجاهل ذلك الهدف المتمثل فى قرن الحديث بغيره ، حيث تركز تلك النظريات على مجرد « تفكيك » الحديث ، هذه النظريات ينبغى أن نصفها بأنها « حديثة متأخرة » ( ٨٣ ) .



أما آخر أفكار كولر وأفضلها عن ما بعد الحديث فتقول بوجود نموذج ظهر في العقدين الأخيرين من خلال « تطورين ينقاطعان في بعض الأحيان، ففي الخمسينات ساد « اتجاه تقليدي » تولد عن « الكلاسيكيات الحديثة » ، وفي الوقت نفسه نسأت حركة « زيادة جديدة » على أساس المبادئ الدادية والسيرالية التي غدت « مستهلكة » في الستينات (٨٤) . وفي النصف الثاني من هذه الفترة بدت حساسية جديدة لا تتناغم مع الحداثة في أية صورة من الصور التي ذكرناها . ويضيف كولر أن هذه « السمة المبدئية لما بعد الحداثة » لم تبدأ في التشكل إلا في السبعينات ، غير أن تحديداتها لا يزال عسيرا حتى الآن . ومن ثم فإن « ما بعد الحديث » عند كولر يبدأ بعد عام ١٩٧٠ وبالتالي فإن الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٧٠ لا بد وأن يطلق عليها فترة « حداثة متأخرة » .

ورغم عدم التحديد الذي يشوب طبيعة ما بعد الحديث ، ورغم بعض الافتقار الى الوضوح في نص كولر بالنسبة للحدود الفاصلة بين « ما بعد الحديث » و « ما بعد المودرنية » و « ما بعد الحداثة » (٨٥) ، ورغم بعض الهنات البسيطة ، فإن محاولة كولر تعد في طبيعة المحاولات المنهجية لكتابة تاريخ مصطلح ما بعد الحداثة ، ولعل ما يدعو للدهشة والشعور بالناقض في هذه المحاولة استبعاد فن العمارة من هذا العرض (٨٧) ، على الرغم من تطور عمارة ما بعد الحداثة في السنوات الأخيرة وتعدد مصطلح ما بعد الحديث فيما كتب عن فن العمارة على الأقل منذ عام ١٩٤٥ فصاعدا .

ومن الاستعمالات المبكرة لمصطلح ما بعد الحداثة التي لايسجلها معجم أكسفورد ( ١٩٨٢ ) ، ولا يذكرها كولر في مقاله ( ١٩٧٧ ) ( ٨٨ ) ما جاء في كتابات المؤرخ الفني الاسترالي برنارد سميث Bernard Smith ولعله واحد من أقدم من طبقوا هذا اللفظ في القرن العشرين على الفنون البصرية (٨٩) . وكان سميث قد طالع A study of History لنوينبي خلال سنوات الحرب (٩٠) ، واستخدم لفظ « ما بعد الحداثي » (Post-Modernist) في خاتمة Place, Taste and Tradition ( ١٩٤٥ ) والذي انتهى من كتابة المنن الخاص به في فبراير ١٩٤٤ ، حيث أشار بهذا المصطلح الى ظهور واقعية سياسية واجتماعية جديدة في أعمال الفنانين الاستراليين نويل كونيهان Noel Counihan ، وجوزل بيرجنر Jost Bergner ، وفيكتور أوكونور Victor O'Connor . ( وفي هذا الشكل الجديد من الواقعية تمتزج عناصر مستوحاة من التعبيرية بأخرى مستمدة من أساليب أخرى من القرن العشرين مع التصوير الواقعي لموضوع الفقر والكدح في العمل ) . تلك الواقعية تمثل لسميث خطوة تنباعد عن الفن

التجريدي الحدائى ، ورد فعل لما يعده مذهب « الفن للفن » الذى نجده عند كثير من المنتمين للحدائى فى القرن العشرين (٩١) ، ويرى سميث أن تلك الواقعة بزغت فى عالم الأربعينيات « بعد الحديث » (٩٢) .

كما وصف سميث واقعية « ما بعد الحدائى » عند كونيهاى وبيرجنر وأوكونور بأنها حلت محل التوقعات التى كانت تتنبأ بظهور لون من الحدائى يوصف بلفظ « ما بعد البيزنطى » ، تتحول فيه الحدائى الى مجرد أشكال هندسية باردة كالى يحبذها التجريديون . ويقصد سميث تحديدا بهذا رأى ما تنبأ به كليف بل Clive Bell وبيتريم سوروكين Pitirim Sorokin من أن الحدائى ستغدو « لونا من ألوان ما بعد البيزنطية يجسد روح الآلة بطريقة رمزية مبهمة فى صور هندسية تجريدية » (٩٣) .

كما يستحضر سميث وصف أرنولد توينبى للعالم فى الفترة الراهنة بأنه « عصر الآلة » ، وذلك فى ما ظهر قبل الحرب العالمية الثانية من أجزاء كتابه A Study of History ، واستعماله للفظ « بيزنطى » فى الجزء الخامس ( ١٩٣٩ ) لوصف بعض الحركات بأنها قد صارت قديمة « مهجورة » من مذهبى « ما قبل الرفائيلية » ، « الطراز القوطى الجديد » (٩٤) . وقد استخدم سميث مصطلح « ما بعد البيزنطى » لوصف تيار مناهض تبناه التجريديون الحدائيون فى مقابل « البيزنطى » . ويمكن القول بأن الفن « بعد البيزنطى » يحمل سمات تتفق مع مفاهيم ما بعد الحدائى عند كل من دى أونيس وفيتس وهيس مثل رفض فن الرمزية الحدائى السابق على ما بعد البيزنطى ، إلا أن خصائص الفن «بعد الحدائى» عند سميث تناقض التجريد البارد « لما بعد البيزنطى » ، ويمكن أن نلخص ذلك كما يلى :

— **توينبى ( ١٩٣٩ ) :** ما بعد الحرب العالمية الأولى = حقبة ما بعد الحدائى - الفن الحديث = الأشكال المهجورة البيزنطية ( الطراز القوطى الجديد أو ما قبل الرفائيلية ) أو المستقبلية .

— **دى أونيس (١٩٣٤) وكل من فيتس وهيس (١٩٤٢) :**

شعر ما بعد الحدائى = رفض للزخرفة الحدائىة الأسبق زمننا .

— **هودنوت ( ١٩٤٥ ) :** المنزل ما بعد الحديث = ١ - امتداد الوظيفية المميّزة للحركة الحديثة ، واختفاء الزخارف ٢ - يحتاج الى حساسية معمارى .

— **سميث (١٩٤٥) :** الفن الحديث « بعد البيزنطى » = رفض للزخرفة واتجاه نحو مزيد من التجريد ، فن ما بعد الحدائى (فى الأربعينيات) = رفض للتجريد الحدائى (٩٥) .

وهنا يمكن المقارنة بين مفهوم فيتس وهيس عن « ما بعد الحداثة » كبديل للحداثة والشكل البيزنطى المهجور الذى يستنكره توينبى (٩٦) ولكن دون أن نتصور أنهما متطابقان ، كما يمكن مقارنة البدائل « بعد الحداثية » بمفهوم « ما بعد البيزنطية » التى يتصور سميث أن « ما بعد الحداثة » بديل لها (٩٧) ، وربما يمكننا الآن وصف الواقعية التى رآها سميث واقعية « بعد حداثية » عام ١٩٤٤ ، بأنها شكل معصر من الواقعية الاجتماعية التى عرفت فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبالتالى امتداد لتقاليد لون من ألوان الحداثة التى ظهرت قبل الحداثة التجريدية (٩٨) ، أما فى عامى ١٩٤٤ و ١٩٤٥ فقد استخدم سميث مصطلح « ما بعد الحداثة » لوصف التيار المضاد للحداثة التجريدية ، وعلى الرغم من أن سميث نفسه فيما بعد أدان المنحى الحداثى داخل مذهب ما بعد الحداثة (٩٩) فإننا نجد أصداً لهذا الوصف فى بعض الاستخدامات المؤخرة لمصطلح ما بعد الحداثة وما يلحق به فى مجالى الفن والعمارة للإشارة الى الابتعاد عن التجريد الذى يسيطر على التيار الحداثى (١٠٠) .

فعلى سبيل المثال يصدق ذلك على مفهوم « عبر الريادية » عند أكبلى بونيتو أوليفا Achille Bonito Oliva ، وبعض المفاهيم الحديثة الأخرى عن فن « ما بعد الحداثة » (١٠١) . كما أن مايكل كولر يشير فى استعراضه التاريخى لمصطلح « ما بعد الحديث » الى الناقد الفنى الأمريكى جون بيرو قائلاً انه استخدم المصطلح فى منتصف الستينيات فيما يتعلق بأعمال فنية « تبدو وكأنها لا تتسق مع قواعد الحداثة فى الفن » أو تلك التى أحيت « أساليب فنية » محتها « الحداثة » « أو الفن اللا شئى » « أو ما الى ذلك » (١٠٢) . وأعتقد أن بوسع فنانى ما بعد الحداثة الرجوع الى حركات سابقة على الحداثة أو تخطى تلك الحركات (١٠٣) ، وكما سيتضح من الفصول التالية فإن وصف أعمال كونيغان وبرجنر وأكونور بأنها بعد حديثة بأى معنى معاصر للمصطلح أمر يثير التساؤل نظراً لغياب معايير أساسية أخرى تعد اليوم جوهرية فى مفاهيم ما بعد الحداثة و « عبر الريادية » ومن أمثلة تلك المعايير المفارقة المتمثلة فى ادراك أن كل أساليب الحداثة الماضية أصبحت الآن مهجورة وفى عداد التاريخ ولا تتناسب مع الحاضر ، وأن الاعتراض على التجريد الحداثى يجب أن يقترن بالوعى بسداجة كثير من مفاهيم التمثيل السابقة على مذهب التجريد أو مفاهيم مذهب الواقعية (١٠٤) .

لقد أصبح كثير من الاستعمالات المبكرة لمصطلحى ما بعد الحديث ما بعد الحداثة عن النظريات المبكرة المعروضة فى هذا المجال حديثاً ، قد غدا فى السنوات الأخيرة جزءاً من الحقبة التاريخية المعاصرة

حاليا • ولا نستطيع الآن التنبؤ بمدى دسوخ الاستعمالات الحالية للمصطلح في السنوات القادمة ، ولكنها في الوقت الحاضر على الأقل تبدو وكأنها تتمتع بانتشار يفوق انتشار المصطلحات المناظرة في الثلاثينيات والأربعينيات •

ومن العوامل الأخرى التي تميز النظريات الأحدث الخاصة بمفهوم ما بعد الحداثة عن النظريات المبكرة المعروضة في هذا الفصل ارتباط مفهوم ما بعد الحديث بمفاهيم المجتمع بعد الصناعي التي تكونت في العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة من هذا القرن لوصف تغيرات معينة في التكنولوجيا والمعرفة العلمية وطبيعة العمل • وعلى الرغم من أن مصطلح ما بعد الصناعي لم يستخدم صراحة في التعريفات المبكرة لما بعد الحديث التي ناقشنا هذا الفصل فسيتضح من الفصل التالي أنه مرتبط بدلالة النظريات القريبة عن ما بعد الحديث والتي نستعرضها في الفصول الثالث والرابع والخامس •





## تعريف ما بعد الصناعي

كما سوف يتضح من الفصول التالية تتضمن كثير من الاستعمالات الحديثة لمصطلح ما بعد الحداثة مفهوم المجتمع الحديث كمجتمع بعد صناعي ، أو تستخدم هذه الاستعمالات جنبا الى جنب مع ذلك المفهوم . وعلى الرغم من أن ذلك المفهوم درج على استعماله في أعمال ظهرت مؤخرا للإشارة الى مجتمع « المعرفة » أو « المعلومات » الذي يعتمد على الكمبيوتر فإنه يتضح لنا باستعراض تاريخه أنه استخدم استخداما يشمل مفاهيم مختلفة عن « المعلومات » أو « المعرفة » ، وفروضا شتى تختص بطبيعة العلاقة بين المجتمع الصناعي والمجتمع بعد الصناعي .

وعلى عكس مما نجده في قاموس اكسفورد عن مصطلح ما بعد الحديث فلا يوجد مدخل مدون عن ما بعد الصناعي ، ولكننا نجد عدة مناقشات موجزة لتاريخه في دراسات حديثة منها دراسة مهمة لدانيال بل Daniel Bell بعنوان The Coming of Post-Industrial Society ( ١٩٧٣ ) ( ١ ) . يسجل بل استعمالات مبكرة لفكرة ما بعد الحديث وردت في Old Worlds for New : a Study of the Post-Industrial State ( ١٩١٧ ) لآرثر ج . بنتي Arthur J. Penty ، كما وردت في أعمال مختلفة لكل من ديفيد ريزمان David Riesman ( ١٩٥٨ ) ( ٢ ) ، وهيرمان كان Herman Kahn و أنتوني ج . فينر Anthony J. Wiener ( ١٩٦٧ ) ، وزبيجنيو بريزنسكي Zbigniew Brezinski ( ١٩٧٠ ) ، وكينيث كنيستون Kenneth Keniston وبول جودمان Paul Goodman ( ١٩٧١ ) . وبالإضافة لتلك القائمة يشير بل اشارة موجزة الى أعمال ما يطلق عليه « عدد من المنظرين الأوروبيين من الماركسيين الجدد » ، ومنهم رادوفان ريشتا Radovan Richta ، وسيرجي مالت Serge Mallet ، وأندريه جورز André Gorz ، وآلان تورين Alain Touraine ، وروجيه جارودي Roger Garaudy ( ٣ ) .

يصف بل آرثر ج . بنتي بأنه من الاشتراكيين النقابيين ، وأنه يسير

على نهج ويليام موريس William Morris وجون راسكين John Ruskin ، وكان بنتى معماريا كما عمل فى مجال الاعلان والنشر مع ألفريد ر . أوراني Alfred R. Orange فى دورية أسبوعية بعنوان The New Age فى أوائل هذا القرن (٤) . وكان من المشاركين فى هذه الدورية آناندا . ك . كوماراسوامى Ananda K. Coomaraswamy الذى شارك بنتى فى تحرير مجموعة من المقالات عام ١٩١٤ بعنوان (٥) : Essays in Post-Industrialism : A Symposium of Prophecy Concerning the Future of Society

واختار كوماراسوامى لمقاله عنوان The Religious Foundation of Art and Life ، أما بنتى فقد كتب عن عدم ملاءمة المنتجات الصناعية لفن العمارة ، واستحالة الخروج بلون معمارى جديد من تلك المنتجات (٦) . وفى عام ١٩٢٢ طرق بنتى هذا الموضوع ثانية فى كتابه Post-Industrialism الذى كتب فيه :

ان كافة ألوان الفن بلا استثناء يتهددها الفناء بشكل أو آخر بسبب الانتاج الآلى ، ولا يبدو أن ثمة بديلا لكل ما هو مهدد . ويؤمن القول بأن مشكلة العمارة بالغة التعقيد بحيث لا يمكن اطلاق تعميمات مبسطة عليها . ولكن العمارة تتعرض لهجوم من كل جانب تشنه عليها مجموعة متشابكة من التأثيرات التى يحاول المعمارى مجابهتها بلا فائدة ، ومعظم هذه التأثيرات جاءت كنتيجة مباشرة أو غير مباشرة من انتاج الآلة الذى لا تنظمه قواعد . فلفترة طويلة كانت ثمة مشكلة واحدة جسيمة تواجه أى معمارى قدير وهى مشكلة الحصول على وحدات جيدة من الطوب والبلاط لاستخدامها فى البناء . أما فى السنوات الأخيرة فقد تعرض المعمارى نفسه لطوفان أغرقه من المواد الصناعية والبلاط المصنوع من الاسبستوس والكتل الخرسانية ، واطر النوافذ قياسية الأبعاد والأبواب ، وفطائع أخرى تستعصى على المعالجة المعمارية ، ولا يستطيع المعمارى افلاتا من هذه الأشياء سوى فى أعمال البناء باهظة التكاليف وهى الآن آخذة فى التدهور السريع من حيث الجودة . ان التصور القائل بأن طرازا جديدا من العمارة يمكن ان ينشأ فى ظل هذه الظروف لهو بمثابة الاحتماء بمعتقدات منفصلة تماما عن الواقع . ولا يوجد فى مجال العمارة من يؤمن بذلك رغم ان البعض يحاولون التشبث بهذه الفكرة (٧) .

وفى عام ١٩٣٠ كتب بنتى فى The Elements of Domestic Design

أنه يجد مثاله المعماري في « الأعمال النورماندية الواضحة وبالغة البساطة » (٨) ، وعلى الرغم من أن بنتى كان ناقدا للمذهب الآلى الحديث في مجال العمارة (٩) فإنه لم يلجأ للأساليب الزخرفية السابقة كبديل لهذا المذهب ، وكتب يفتقد « تزايد التجريد في فن العمارة بحيث تصبح بمرور الوقت ، مجرد قوالب تلمس معالم الشكل الجوهرى » . ورأى بنتى أن العمارة القوطية « قد بردت الى ما يشبه حانوت مكتظ بالمعروضات ، وتحولت الى كابوس من الرجاء والحجر » وأن « الاحساس بأهمية الفراغ الجوهرية فى المعمار » لم يظهر سوى فى عصر النهضة . وكان بنتى مؤمنا فى المقام الأول بأن « الملمح البدائى » فى العمارة هو أفضل سبيل « للتعامل مع الحديث » بل أن البدائى هو ذاته الحديث « فى أفضل معانيه » (١٠) .

كما أشاد بنتى فى أعماله المبكرة والمتأخرة بحركة الفنون والصنائع لحياتها الصنعة اليدوية (١١) ، ولكنه وجه النقد إليها فى كتابه الصادر عام ١٩٢٢ بسبب نكريس تلك الحركة لمعظم طافاتها من أجل الزخرفة أكثر مما كان بنتى يراه المشاكل الكبرى الناجمة عن المذهب الصناعى (١٢) مثل التحكم الآلى فى العمل واستمرار التقسيم « المصطنع » للعمل الى فروع ، وهو أمر فى صلب المذهب الصناعى من وجهة نظر بنتى .

أما أناندا . ك . كوماراسوامى - الذى شارك بنتى فى إصدار كتابه (١٩١٤) - فيشير فى أعماله السابقة على هذا التاريخ الى غياب تقسيم العمل الصناعى فى الفنون والصنائع فى الهند والقرى الهندية قبل دخول الصناعة (١٣) ، وقدم كوماراسوامى الى بنتى بعض التفاصيل عن النقابات الحرفية (١٤) الهندية الى جانب بعض التفاصيل عن لفظ « ما بعد الصناعى » (١٥) ، وفى التصدير الذى كتبه بنتى عام ١٩٢٢ لكتابه Post-Industrialism ينسب الى كوماراسوامى الفضل فى وضع المصطلح الذى جعله عنوانا لكتابه ، ثم يسوق الفقرة التالية شارحا معنى المصطلح كما يرد فى ثنايا الكتاب :

هذه كلمة عن عنوان الكتاب . ان مذهب ما بعد التصنيع ينطوى الى حد ما على الإشارة الى « خصائص العصور الوسطى » ، ومن ناحية أخرى يمكن تعريفه بأنه « ماركسية مقلوبة » . وعلى أية حال فمعناه هو اوضاع المجتمع الذى يعقب انهيار المذهب الصناعى ، وقد يشير الى جماع آراء أولئك الذين يزعمون أن المذهب الصناعى مقضى عليه بالزوال . ان ثمة حاجة الى مصطلح يشتمل على آراء كل أولئك المتعاطفين مع المبادئ الاشتراكية ولكنهم يختلفون مع الاشتراكيين فى موقفهم تجاه المذهب الصناعى ،



ويبدو أن مصطلح « ما بعد المذهب الصناعي » الذي أدين به إلى  
د . ا . ك . كوماراسوامي يلبي هذه الحاجة تماما (١٦) .

ورغم أن بنتى ينسب الفضل في استخدام المصطلح لكوماراسوامي،  
فانه يستخدمه بمفهوم خاص به في مواجهة النقد الذي أثاره بعض  
الماركسيين على أساس زعمهم أن الهدف الذي تفتح الاشتراكية عليه  
نيرانها ليس المذهب الصناعي وإنما المذهب الرأسمالي (١٧) . وقد كان  
بنتى يرى أن ماركس يبالغ أحيانا في التفاؤل بشأن منافع الآليات  
الجديدة ، على الرغم من اشارته لبعض آثارها الضارة (١٨) . ومن منطلق  
هذا التفسير لماركس يدفع بنتى بأن الهدف المباشر للاشتراكية ( وخاصة  
اشتراكية النقابات العمالية ) لا بد وأن يكون إخضاع الآلة لقواعد وأعراف  
مستخدم الآلة ، وإلغاء تقسيم العمل المميز للمذهب الصناعي الذي أدى  
إلى تشتيت المهام التي كان الصانع فيما مضى يقوم بها وحده بحيث أصبحت  
موزعة على عدد أكبر من العاملين والآلات (١٩) .

وقد تعرض بنتى بعد سنوات للنقد باعتبار أنه يقدم رؤية رجعية  
غير واقعية للمجتمع بعد الصناعي الجديد ، ويرى أن المذهب الصناعي  
السابق سوف « ييهار » (٢٠) وعلى الرغم من ذلك فان معظم النظريات  
الحديثة المتعلقة بمجتمع ما بعد التصنيع (٢١) لاتزال تحمل في طياتها  
لمحات من رؤية بنتى المتمثلة في أن تنظيم الآلات والتحكم فيها ، ونقسيم  
العمل بين الانسان والمكينات قضايا جوهرية في المذهب الصناعي والمذهب  
ما بعد الصناعي . وقليل من المنظرين الذين جاءوا بعد بنتى هم الذين  
استعملوا مصطلح ما بعد الصناعي للدعوة لإلغاء الممارسات  
الصناعية (٢٢) ، فان كل هؤلاء المنظرين تقريبا اهتموا بالتقسيمات  
الجديدة للعمل والمكينات الجديدة ( أو التكنولوجيا ) التي ظهرت في  
المجتمع الصناعي من خلال ما أطلق عليه هؤلاء المنظرون « المجتمع بعد  
الصناعي » . ورغم أن تلك النظريات تستخدم البادئة الانجليزية Post  
للاشارة إلى تطور المذهب الصناعي لا إلى الانفصال عنه ، كما يوحي  
بذلك استخدامه عند بنتى ، فان معظمها ينتهج رأى بنتى في التأكيد  
على حيوية قضايا صناعية بعينها ، مثل التقسيم الفرعي للعمل ودور  
الآلة .

ولكن أوجه الاختلاف تفوق أوجه التشابه غالبا عند المقارنة بين  
استخدام مصطلح ما بعد الصناعي عند بنتى وعند النقاد الأحدث زمنا ،  
ففي ١٩١٧ كتب بنتى - كما في عام ١٩٢٢ - عن العلاقات في المجتمع ،  
و « ظهور منظمات ضخمة ، وتقسيم العمل ، واستخدام الآلة » في  
المذهب الصناعي (٢٣) ، ومع ذلك فان دانيال بل Daniel Bell

مثلا يربط بين استخدام بنتى لمصطلح ما بعد الصناعي عام ١٩١٧ ورفض « لدولة الرفاهية » بوصفها دولة « جمعية » « واستيعادية » ، ودعوته للعودة الى المجتمع الحرفى اللامركزى المعتمد على الورش الصغيرة حيث كان العمل يكتسب قيما « نبيلة » (٢٤) . وبعد أن يستعرض بل أفكار بنتى نجد هناك علامة تعجب :

من أوجه المفارقة أننى اكتشفت مؤخرا أن هذه العبارة ترد فى عنوان كتاب لآرثر ج . بنتى

Old Worlds for News : A Study of the Post-Industrial State

( لندن - ١٩١٧ ) . ان بنتى معروف عنه أنه اشتراكى نقابى ومؤمن بأفكار ويليام موريس وجون راسكن ، ومع ذلك فانه يدين « دولة الرفاهية » بوصفها دولة جمعية مرتبطة بمفهوم الدولة الاستيعادية ، ويدعو للعودة الى المجتمع الحرفى اللامركزى القائم على الورش الصغيرة حيث العمل الذى يسمو بالنفس ، وهو المجتمع الذى يطلق عليه دولة « ما بعد الصناعة » ! .

وعلى الرغم من أن هذا التصور « لما بعد الصناعة » عند بنتى يفترض اصلاح نظام التقسيم الصناعى للعمل ، فان مثل هذا الوصف السابق للنظرية يبدو أنه لا يوضح أهمية تقسيمات العمل فى نظرية بنتى عن « ما بعد الصناعة » ، وبالتالي لا يوضح أوجه الشبه والاختلاف بين تلك النظرية وغيرها من النظريات الأحدث عن ما بعد الصناعة (٢٥) .

كما يرى بل أن نقد بنتى «لدولة الرفاهية» (١٩١٧) يمثل النقيض لمفهوم « ما بعد الصناعى » عند ديفيد ريزمان (٢٦) . فدولة الرفاهية من وجهة نظر بنتى تعنى عبودية البعض للآخرين ، وحتى مع استبدال الآلة بالعبيد فان السعى وراء اللذة سيؤدى حتما الى الأنانية ، أما ريزمان فقد تناول المجتمع بعد الصناعى بوصفه « مجتمع رفاهية » (٢٨) فى حد ذاته ، ورغم أن هذه النظرة توحي بأن مجتمع ما بعد الصناعة يتسم بالثراء والوفرة فإنها لاتذهب الى المساواة بين المجتمع بعد الصناعى ومجتمع « ما بعد الندرة » .

ينتقد بل هذا المفهوم الأخير بوصفه مفهوما غير واقعى (٢٩) ، ويتساءل عن استخدام مصطلح « المجتمع التكنوقراطى » عند زبيجنيو برزينسكى فى كتابه Between Two Ages : America's Role in the Technocratic Era ( ١٩٧٠ ) الذى يشير الى مجتمع تسوده التكنولوجيات والالكترونيات فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية . ورغم أن هذا المصطلح يرتبط بكثير من الاستخدامات الحديثة لمفهوم ما بعد التصنيع (٣٠) فقد انتقده بل نظرا لما ينطوى عليه من « تحويل بؤرة

التغير من المعرفة النظرية إلى التطبيقات العملية للتكنولوجيا ، ونظرا لما يتسم به من طابع « الحتمية التكنولوجية » ، (٣١) .

بالإضافة إلى الأعمال التي يشير بل إلى أنها تصف المجتمع بعد الحديث بخضوعه لسيطرة التكنولوجيا فثمة أعمال أخرى واسعة الانتشار ظهرت في السبعينيات مثل Future Shock لالفين توفلر Alvin Toffler (١٩٧٠) ، تلك الأعمال التي رسمت صورة للمستقبل كمجتمع تسيطر عليه تكنولوجيات جديدة ونتائج هذه التكنولوجيات (٣٢) . كما كتب مارشال مكلوهان Marshall McLuhan بعض الأعمال قبل توفلر تناول فيها تطور نظم الاتصالات الإلكترونية معتقدا أن العالم مقبل على عصر تكنولوجي جديد يتحول بفضل وسائل الاعلام الإلكترونية إلى « قرية كوكبية » ، (٣٣) .

ويتزايد اعتقاد مكلوهان بأن المجتمع الحديث يتسم بتطورات تكنولوجية وإلكترونية جديدة ، وهو الاعتقاد الذي أخذه عنه بعض النقاد المنظرين ، مثل جان بودريار ، والذين عدوا منذ ذلك الحين من نقاد ما بعد الحداثة (٣٤) . ففي Orders of Simulacra يشير بودريار إلى أعمال مكلوهان لتأكيد رأيه بخصوص انتشار وسائل الاعلام في كل مكان في المجتمع الحديث (٣٥) ، وفي مقال سابق على هذا الكتاب بعنوان Requiem for the Media يلخص بودريار آراء مكلوهان على النحو التالي « إن وسائل الاعلام تحدث ثورة ، بل إنها هي ذاتها ثورة بصرف النظر عن محتواها ، بفضل ما تتمتع به من بنية تكنولوجية ، فالأبجدية المنطوقة والكتاب المطبوع يعقبهما الراديو والسينما ، وهذان بدورهما يعقبهما التليفزيون » . إننا الآن وفي هذا المكان نعيش عصر الاتصالات الكوكبية الفورية (٣٦) ، . ومنذ أن نشر بودريار فكرته عن المجتمع الحديث كمجتمع تسوده وسائل الاتصال الإلكترونية فقد تبناها كثير من النقاد المحدثين من المنتمين لمذهب « ما بعد الحداثة » ، وقد يبدو أن هذه الفكرة ترجع أصلا إلى مكلوهان ، فرغم انتقاد بودريار لبعض الجوانب في نظريات مكلوهان ، في المقال المشار إليه ، فإن تلخيصه في هذا المقال نفسه لأفكار مكلوهان يعبر عن خواطر معينة يتناولها بودريار ويكررها في أعماله الأخرى .

وبالإضافة إلى أفكار مكلوهان التي يذكرها بودريار كثيرا في مواضع عديدة من The Orders of Simulacra (٣٧) نجد في مقال كتبه بودريار بعنوان « The Ecstasy of Communication » (٣٨) في الكتاب الذي نشره هال فوستر عام ١٩٨٣ عن Postmodern Culture الفقرة التالية :



لا بد وان يحدث تغيير ما : ان حقبة الإنتاج والاستهلاك  
الفاوستي والبروميشي ( ورسميا الإوديبي ) تجعل مجملها حقبة  
« بروتينية » من الشبكات ، حقبة فرجسية باللغة التنوع تقسم بكثرة  
العلاقات والاتصالات والتلاصق والاستجابة والتداخل العام الذي  
يقترن بعالم الاتصالات • فبفضل الصورة التليفزيونية تصبح  
اجسامنا والكون المحيط بنا بأكمله بمثابة شاشة تحكم (٣٩) ،  
فالتليفزيون هو أيقون وادق أدوات هذه الحقبة الجديدة •

وفي هذه الفقرة كما في المقال المأخوذة منه لا يرد اسم مكلوهان ،  
ولكن بودريار يشير تحديدا الى نظرياته في مقال نشر في كتاب عن  
Post-industrial Culture (٤٠) حيث يقول : « اننا نعيش في  
عالم تنتشر فيه المعلومات ويتقلص فيه الاحساس » • وعلى عكس ما يعتقده  
مكلوهان في امكانية السيطرة على وسائل الاتصال الالكترونية (٤١)  
يقدم بودريار في تلك المقالة صورة متشائمة تتحكم فيها وسائل  
الاتصال في الانسان الفرد • ويتضح كذلك أن بودريار يدرك هذا  
الاختلاف بينه وبين مكلوهان عندما كتب في مقال بعنوان  
Design and Environment من « المثالية السيبرنطيقية ، والايمان  
الاعمى بانتشار المعلومات في كل مكان » اللذين يميزان القرن العشرين ،  
وعن « أسرار خدمة المعلومات ووسائل الاتصال » ان يقول : « ان هذا  
الاقتناع ربما يكون نابعا من نوايا حسنة ، وقد يكون بمثابة رغبة صادقة  
من جانب المصمم الذي يخطط للاسهام في زيادة المعلومات بفضل قدراته  
الابداعية ، وقد يكون بمثابة التنبؤ مثلما فعل مكلوهان الذي يكيل  
الثناء « للاتصالات الكوكبية » القائمة بالفعل حاليا » (٤٢) •

وكان بودريار قد سبق أن وجه النقد الى مكلوهان في Requiem  
for the Media لما رآه فيه من « تجريدية » و « تصوف » في أن  
واحد (٤٣) • كما ينتقده بسبب تفتاؤله ، ولكنه يتبنى وصفه  
للعالم الحديث بأنه عالم يتنامى فيه استخدام وسائل الاتصال  
الالكترونية • هذه النظرة عند كلا الكاتبين التي ترى المجتمع الحديث  
مجتمعا تتحكم فيه وسائل الاتصال الالكترونية وغيرها من « الأنظمة  
السيبرنطيقية » هذه النظرة يمكن القول بأنها تصف المودرنية المتأخرة  
بما فيها من قوى التحديث ولكنها في الحقيقة لا تصف أي شيء يمكن  
التعارف عليه بأنه « بعد حديث » بمعنى الانفصال عن المودرنية (٤٤) •

رغم ذلك تبني كثير من المنظرين المثقفين خصائص المجتمع الحديث  
عند بودريار الذي تهيمن عليه وسائل الاتصال الالكترونية لوصف  
الحقبة الجديدة ، لا بعد الحديث (٤٥) • ومن هؤلاء النقاد ديك هيدايك



الذى تعرض « لما بعد التحديث » هازجا بين مصطلحات النظرية الخاصة بالتصنيع وما بعده ، فيقول ان ما بعد التحديث يتمثل فى « التحول الى الآلة » ، الميكرو تكنولوجيا ، أو أقول نجم العمل اليدوى والأشكال التقليدية للعمل ، وظهور المذهب الاستهلاكى ، وتكتلات الاتصالات متعددة الجنسيات ، وفوضى الموجات الهوائية « (٤٦) » ورغم أن هيبدايخ يجمع هنا بين عدة مفاهيم مختلفة سواء المتعلقة بنظرية ما بعد التحديث أو الصناعى أو ما بعد الصناعى فمعظم هذه المفاهيم يمكن وصفها بأنها جوانب من عملية التحديث ، وليست خصائص ما بعد التحديث بمعنى الانفصال عن قوى التحديث (٤٧) .

والسبب فى ذلك أن التحول الى الآلة هو نتاج ما يعرف عادة بالتحديث كما أن تكنولوجيا التقنيات الدقيقة وظهور تكتلات وسائل الاتصال متعددة الجنسيات وفوضى الموجات الهوائية يمكن أيضا اعتبارها نتائج للعمليات التكنولوجية ، كما أن تقسيم العمل فى ظل هذه الظروف ظهر مع عمليات التحديث . والأهم من ذلك أن صور الانتاج « الحديثة » لاتنتهى بظهور صناعات المعلومات الجديدة . فاذا كنا نتحدث عن المجتمعات الحديثة باعتبارها مجتمعات « ما بعد التحديث » فعلىنا على الأقل أن نوضح أن البادئة Post فى كل الحالات تقريبا تشير دائما الى استمرار التحديث لا الانفصال عنه وذلك لسببين قد يجتمعان معا أو يتوافر أحدهما فقط أولهما أن التحديث والأنماط الانتاجية الأقدم عهدا ستستمر فى دعم اقتصاديات العالم الى جانب الأنماط الجديدة ، وثانيهما أن بعض هذه الأنماط الجديدة يمكن النظر اليها كامتدادات لأنماط سابقة أكثر منها ابتعاد عن هذه الأنماط .

وقبل أن يشير بودريلار الى مكلوهان فى مقالاته التى نشرت فى السبعينيات كان عالم الاجتماع الفرنسى ألان تورين Alain Touraine قد تناول المجتمع بعد الصناعى بوصفه مجتمعا « مبرمجا » بفضائل تكنولوجياته ، تهيمن عليه « قوة تكنوقراطية » ولكنه لايتشأم بشأن امكانية التغيير بعكس بودريلار فى كثير مما كتبه (٤٨) . فى عام ١٩٨٩ كتب تورين : The Post-Industrial Society, Tomorrow's Social History : Class, Conflicts and Culture in the Programmed Society ، الذى يبدوه بقوله : « ان شكلا جديدا من المجتمع يتشكل الآن . وهذه المجتمعات الجديدة يمكن وصفها بلفظ « ما بعد الصناعى » للتأكيد على الفرق بينها وبين المجتمعات الصناعية التى سبقتها رغم احتفاظها ببعض سمات تلك المجتمعات السابقة - فى كل من الدول الرأسمالية والاشتراكية » . ويضيف تورين : « يمكن أيضا وصف هذه المجتمعات بأنها تكنوقراطية نظرا للقوة

المهيمنة عليها . ويمكن أن نعرفها بأنها مجتمعات مبرمجة حسب طبيعة أساليب الإنتاج والتنظيم الإقتصادي بها » (٤٩) .

ويرى تورين أن هذا التعريف الأخير هو الأكثر فائدة لأنه « يحدد بمنتهى الدقة طبيعة النشاط الاقتصادي والعلاقات الداخلية في تلك المجتمعات » (٥٠) ورغم ذلك ففي الفصل المعنون The Programmed Society يكرر تورين ما قاله عن القوة المركزة في أيدي التكنوقراطيين ، ويوحى بضرورة التمرد على تلك الأوضاع (٥١) . ويضيف تورين في الفصل التالي Old and New Social Classes « ان نوعا جديدا من المجتمعات يولد الآن . فان كنا سنعرفه طبقا لتكنولوجيته و « قوى الإنتاج » فيه فلنسمه المجتمع المبرمج . أما اذا أطلقنا عليه اسما مستمدا من طبيعة الطبقة الحاكمة فيه فلنسمه المجتمع التكنوقراطي » (٥٢) .

كما يتحدث تورين عن « التكنوقراطيين » مشيرا الى أنهم يؤازرون « نوعا من التطور التقني ذاتي التدمير لأنه يتحول الى السعي اللاعقلاني للاستحواذ على السلطة » (٥٣) ، ويتناول المجتمع التكنوقراطي مشيرا الى أنه سوف يتحكم في الأشكال الجديدة للبناء والتفاعل الاجتماعي ، ويقيد بها (٥٤) . ورغم أن تورين لا يقع فريسة لآفة التشاؤم بشأن إمكانية التغيير (٥٥) فان نظريته للمجتمع بعد الصناعي كمجتمع يهيمن عليه البيروقراطيون والتكنولوجيون لا ترقى كما سيتضح لنا الى النظرة المتفائلة الى المجتمع الصناعي التي طرحها سان - سيمون Saint-Simon في مطلع القرن التاسع عشر ، ورؤية دانيال بل عن المجتمع بعد الصناعي التي طرحها عام ١٩٧٣ في The Coming of Post Industrial Society

في هذا الكتاب ينتقد بل « الحتمية التكنولوجية » لدى بعض النظريات التي تتناول المجتمع بعد الصناعي ، كما يشير الى أن « المبدأ المحوري » في المجتمع بعد الصناعي ليس التكنولوجيا بل المعرفة العلمية النظرية (٥٦) . ورغم أن آرثر بنتي نفسه كان مدركا لأهمية العلم في القرن العشرين عندما كتب عن الاهتمام الموجه للعلماء الذين وصفهم بأنهم « كبار كهنة العالم المعاصر » الذين يستأثرون بالاسماع اذا ما نطقوا » (٥٧) رغم هذا كله فان تصويره للمجتمع بعد الصناعي في المستقبل ليس فيه هؤلاء العلماء . وهنا نجد المقابلة واضحة بين الكاتبين اذ يرى دانيال بل أن تزايد تقسيم العمل الذهني سيكون أحد سمات المجتمع بعد الصناعي ، أما بنتي فيرفض تزايد التخصص المهني على وجه التحديد (٥٨) .

في تصدير بل « السنين الثلاثين أو الخمسين التالية » (٥٩) The Coming of Post-Industrial Society (٥٩) يعرض بل رأيه في أن « السنوات الثلاثين أو الخمسين التالية » ستشهد ظهور المجتمع بعد الصناعي ، وأن ظهوره سيكون تغيراً في البنية الاجتماعية أساساً (٦٠) ( مع اختلاف النتائج من بلد لآخر ) ، ولكنه في الوقت ذاته لا يتوقع أن يكون هذا التغير ذا حتمية تجعله بمثابة « بنية أساسية » تنطلق منها التغيرات على مستوى « البنية الفوقية » (٦١) . وفي مقابل هذه النظرة ( ونظريات الحتمية التكنولوجية التي استعرضناها حتى الآن في هذا الفصل ) يشير بل الى « دور جديد وحاسم للمعرفة النظرية في توجيه التطور الاجتماعي ومسار التغير » (٦٢) .

وعلى العكس من بعض النظريات التي تناول ما بعد عصر الحداثة والتصنيع فإن التطورات بعد الصناعية التي يتنبأ بها بل في كتابه ( ١٩٧٣ ) سيقدر لها أن تمثل « بعداً واحداً مهماً في المجتمع » (٦٣) . مثل هذه العبارات تبين أن المجتمع بعد الصناعي الذي تناوله بل عام ١٩٧٣ ليس بالمجتمع الذي سيحل تماماً محل المجتمع الصناعي الذي سبقه لعشرات السنين (٦٤) ، بل سيكون بمثابة تغيرات قد تكون من الأهمية بحيث تستدعي استخداماً لوصف « ما بعد الصناعي » (٦٥) .

في تصدير بل لكتابه عام ١٩٧٣ (٦٦) يقول انه قد صاغ أساساً مفهوم المجتمع بعد الصناعي في بحث غير منشور قدم في ندوة عن التكنولوجيا والتغير الاجتماعي في بوسطن عام ١٩٦٢ . وفي مقدمة الكتاب يذكر أن عنوان ذلك البحث كان : The Post-Industrial Society : A Speculative View of the United States in 1958 and Beyond وفيه ركز اهتمامه على دور التكنولوجيا والعلم في التغير الاجتماعي (٦٧) . كما توضح المقدمة أن بل استخدم مصطلح « المجتمع بعد الصناعي » قبل ذلك في سلسلة محاضرات ألقاها في سالزبورج عام ١٩٥٩ (٦٨) ، مشيراً به الى المجتمع « الذي انتقل من مرحلة انتاج السلع الى مجتمع الخدمات » . وفي السياق نفسه استخدم مصطلح « ما بعد الصناعي » في مقابل مصطلح « ما بعد الرأسمالي » عند رالف دارندورف Ralf Dahrendorf لأن بل كان يتناول « تغيرات اقتصادية على مستوى القطاع » أما دارندورف فكان يناقش « علاقات السلطة داخل المصنع » (٦٩) .

ويركز بل مفهومه عن المجتمع بعد الصناعي في كتابه (١٩٧٣) على « التغير في البنية الاجتماعية » وعلى « طريقة تحول الاقتصاد وإعادة تنسيق نظام شغل الوظائف » في إطار « العلاقات الجديدة بين العلم والتكنولوجيا » ، كما يوجه اهتمامه كذلك لاتساع الهوة (بني) الاقتصادية



والسياسة والثقافة فى عملين آخرين هما The Coming of Post-Industrial Society و The Cultural Contradictions of Capitalism ( ١٩٧٦ ) ، حيث يرى أن ثقافة ما بعد الحداثة - كما سيتبين لاحقاً - هى بمثابة امتداد للثقافة الترجسية الحديثة واتساع للفجوة بين المجتمع والفيم .

ولذلك يجب ملاحظة أن المعرفة النظرية التى يفهم بل أنها تنظم المجتمع بعد الصناعى وتغيره ليست هى أشكال الخطاب فى « ثقافة ما بعد الحداثة » ( على الأقل ثقافة ما بعد الحداثة بمفهوم بل ) ولكنها « الخطاب النظرى للعلوم » الذى يرى بل أنه يؤثر على الهياكل الأساسية فى المجتمع الحديث . فعلى النقيض من الفيلسوف الفرنسى جان - فرانسوا ليوتار ، الذى يستعرض الفصل التالى كتاباته عن المجتمع بعد الحديث ، يفصل بل ما بين « الطبقة المثقفة فى حقل التقنيات المتزمنة بالعقلية الوظيفية ، وأساليب التشغيل التكنوقراطية » و « المثقفين فى مجال الأدب الذين ما فتئوا يتحولون الى الرؤيا الكشفية والى مذهب المتعة ومذهب العدمية » ( ٧٠ ) .

بالإضافة الى ذلك يمكن أن نعتبر أن بل يستخدم مفهوم العلم بمعنى شديد الاختلاف عن ليوتار ( ٧١ ) حيث يستخدمه بالمعنى الذى يطرحه روبرت مرتون Robert Merton عام ١٩٤٢ فى مجموعة القواعد التى وصفها كأساس للعلم وهى : العالمية والكوميونية ، والحيدة والشك المنظم ( ٧٢ ) . هذه النظرة الى العلم التى ترجع الى ميرتون يؤيدها بل فى تصويره للمجتمع بعد الصناعى الذى سيكون فيه العلم منزهاً عن الأهواء ، أما ليوتار فعلى العكس من ذلك اذ كتب فى دراسته عن الظروف بعد الحديثة من عام ١٩٧٩ يقول : « ان ما حدث فى نهاية القرن الثامن عشر مع الثورة الصناعية الاولى هو اكتشاف معادلة : لا تكنولوجيا بدون ثروة ، ولا ثروة بدون تكنولوجيا ( ٧٣ ) ، وعندما وجهت الأبحاث الى الأغراض التجارية فقد كان ذلك يعنى أن « العلماء والفنيين والأدوات يتم شراؤهم لا للسعى وراء الحقيقة ، بل لزيادة السلطة » ( ٧٤ ) .

وسنعود الى أعمال ليوتار بعد قليل . أما بل فيدرك أن مفهومه عن المجتمع بعد الصناعى يمثل « تعميماً واسعاً » ، ولذلك يجزئه الى المكونات الأساسية التالية :

- ١ - قطاع اقتصادى : التحول من انتاج السلع الى مجتمع الخدمات .
- ٢ - التوزيع المهنى : هيمنة الطبقة المهنية وطبقة الفنيين .
- ٣ - المبدأ المحورى : المعرفة النظرية تشغل موقعا مركزيا كمصدر للابتكار وصياغة السياسات فى المجتمع .



٤ - التوجه المستقبلى : التحكم التكنولوجى والتقييم التكنولوجى .

٥ - صنع القرار : خلق « تكنولوجيا ذهنية » جديدة .

وبامعان النظر فى هذه المكونات يستبين للقارىء أنها تعميمات ، كما يمكن فى ضوء بعض التفسيرات لهذه المصطلحات أن نلمس فيها وصفا لبعض جوانب وفلسفات المجتمعات الصناعية فى القرن الماضى . ومن ثم فإن مقولة التحول من اقتصاد « انتاج السلع » الى اقتصاد « الخدمات » موضع للتساؤل حيث يمكن أن نجد فئات معينة من عمال القرن التاسع عشر فى الصناعات الخدمية بخلاف تلك الصناعات التى يحدد بل أنها خاصة مميزة للمجتمع بعد الصناعى - مثل الصحة والتعليم والبحث والصناعات الحكومية (٧٧) - أو على العكس من ذلك أى اذا فسرنا مفهوم عمال الخدمات فى المجتمع بعد الصناعى على أنهم نوع ما من العمال « المنتجين للسلع » .

كما يرى بل أن هناك مكونات أخرى ثلاثة للمجتمع بعد الصناعى هى الأهمية المركزية للمعرفة بالنسبة للابتكار وصوغ السياسات ، والنحكم فى التكنولوجيا وصنع القرار ، وهذه المكونات الى جانب القائمة التى تتناول دلالة ما بعد الصناعى (٧٩) ، توجد بشكل أو آخر فى المجتمعات الصناعية الغربية فى القرن التاسع عشر ، كما نجد ارهاصات بها فى كتابات واحد من كبار رواد النظرية الاجتماعية الصناعية الحديثة وهو الكونت كلود - هنرى دى سان - سيمون Count Claude-Henri de Saint-Simon ( ١٧٦٠ - ١٨٢٥ ) .

يمكن اعتبار سان - سيمون صاحب مفهوم الريادة الفكرية فى النظرية الاجتماعية الحديثة ، ليس هذا فحسب بل انه استخدم هذا المفهوم وغيره فى دعوته الى تقليد العلماء والمهندسين دورا قياديا فى اعادة صوغ علاقات العمل فى المجتمع الاقطاعى للتحول الى المجتمع « الصناعى » الجديد فى القرن التاسع عشر (٨٠) . وهنا قد تصح المقارنة الى حد ما بين « ريادة » « المنتجين » أو « الصناعيين » عند سان - سيمون والصفوة المثقفة التى يعتبرها دانيسال بل خصيصة من خصائص المجتمع بعد الصناعى (٨١) ، وذلك لأن أسلوب توجيه الرواد للمجتمع من وجهة نظر سان - سيمون هو أسلوب التوحيد السياسى وتطبيقات العلم لزيادة الانتاجية الاقتصادية ، كما أن سان - سيمون صراحة يعد من الرواد كلا من العلماء المنظرين والتكنولوجيين والمهندسين .

فعلى سبيل المثال كتب سان - سيمون فى الجزء الرابع من  
On the Social Organization

ان الادارة العليا للمجتمع تعنى ابتكار مشروعات مفيدة  
لل بشرية جمعاء ودراسة هذه المشروعات وتنفيذها •

لذلك فالادارة العليا تنطوي على ثلاثة أنواع من القدرات :  
قدرات الفنانين والعلماء والصناعيين ، وبالمزج بين الأنواع  
الثلاثة تتحقق كل الظروف اللازمة لتلبية الحاجات المعنوية  
والمادية للمجتمع (٨٢) •

وقد أثبت الرواد الذين قصدهم سان - سيمون جدارتهم بهذه  
التسمية ( التى استوحاها من المصطلحات العسكرية التى ترجع لعمام  
١٨٠٢ ) (٨٣) فى تطلعهم الى مستقبل المجتمع بدلا من النظر الى ماضيه •  
وفى الجزء الأول من On the Social Organization كان سان -  
سيمون قد كسب عن الفترة التى سبقت الغاء الرقيق قائلا « ان الانسان  
لا يزال يتراجع على طريق الحضارة حتى الآن ، موليا ظهره الى المستقبل :  
لقد تركزت نظرتة دائما على الماضى ، وقلما نظر للمستقبل بشغف •  
أما وقد قوض نظام الرق الآن فعلى بنى البشر أن يلتفتوا باهتمامهم  
للمستقبل » (٨٤) • وعلى النقيض من التفكيكين فى مذهب ما بعد الحداثة  
الذين أولعوا بتصوير والتر بنجامين Walter Benjamin لملك التاريخ  
وهو « مدير وجهه للماضى » بينما تدفعه « عاصفة » التقدم وظهره نحو  
المستقبل (٨٥) ، على النقيض من هذه الصورة نجد أن صورة سان -  
سيمون عن الرواد توجه ناظرهم الى المستقبل فى ثبات بينما يرتكرون  
راسخين على الطريق المادى الى هذا المستقبل (٨٦) •

وثمة تشابه بين أفكار سان - سيمون عن المجتمع الصناعى (٨٨)  
وأفكار بل عن المجتمع بعد الصناعى ، هذا التشابه يؤكد كينيتشى  
توميناغا Kenitici Tominaga فى مقال كتبه عن المجتمع بعد الصناعى  
بعنوان Post-Industrial Society فى دورية Survey (شتاء ١٩٧١)  
فى سياق ندوة عقدتها الدورية حول هذا الموضوع ، ويوحى هذا التشابه  
بأن المجتمع بعد الصناعى عند بل لابد وأن يفهم على أنه امتداد  
للمجتمع الصناعى ، لا على أنه مرحلة جديدة مختلفة عنه كل  
الاختلاف (٨٩) • ويرى توميناغا أن هذا يصدق على العديد من السمات  
التى « ورثها » المجتمع بعد الصناعى عن المجتمع الصناعى مثل « النظم  
المميزة لتقسيم العمل » و « التوجه نحو الانجازات » (٩٠) ، ليس هذا  
فحسب، وانما يصدق أيضا على الدور الذى بلعبه كل من العلم والتكنولوجيا  
فى المجتمع بعد الصناعى • ويضيف توميناغا قائلا : « لقد لعب التطور  
العلمى والتكنولوجى دور المحرك الأساسى طوال فترة التحول الى الصناعة  
وكذلك خلال مرحلة ما بعد عصر الصناعة • والمحصلة النهائية لذلك هى  
رجحان كفة المعرفة فى المجتمع بعد الصناعى » (٩١) •

ان ما كتبه دانيال بل فى الندوة المذكورة اعتراف بأن سان - سيمون هو الذى « أشاع » كلمة industrialism ( المذهب الصناعى ) - التى تعنى ذلك المجتمع الناشء عندئذ حيث تتكون الثروة عن طريق الانتاج والآلة ، بدلا من السلب والحرب (٩٢) - ولكن بل فى الوقت نفسه يرفض رأى سان - سيمون وأتباعه الذى يجعل من العلماء كهنة المجتمع - ذلك الرأى الذى يرقى الى العقيدة (٩٣) • ويتفق بل فى كتابه The Coming of Post-Industrial Society ( ١٩٧٣ ) مع توميناغا فى أن المجتمع بعد الصناعى هو « استمرار للاتجاهات التى تنبثق من المجتمع الصناعى » (٩٤) ولكن يبدو مرة أخرى أن بل يهون من شأن العلماء فى المجتمع كما يراه سن - سيمون فيقول (٩٥) :

**لقد كان سان - سيمون وماركس •• تتسلط عليهما فكرة أهمية دور المهندسين (عند سان - سيمون) والعلم (عند ماركس) فى تغيير المجتمع ، على الرغم أن أيا منهما لم يشعر - ولم يكن يشعر - مطلقا بالتغير فى علاقة العلم الجوهرية بالنظور الاقتصادى والتكنولوجى ، فلم يشعرا مثلا بأن معظم الصناعات الكبرى فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين - مثل صناعات الصلب والتلغراف والتليفون والكهرباء والسيارات والطيران - تطورت الى حد كبير على أيدي صناع موهوبين دون أن يكون هناك اتصال بينهم وبين الجهود العلمية الأساسية • وبينما تعد الكيمياء هى أبرز الصناعات الحديثة ، لأنه من الضرورى أن يتمتع المرء بمعرفة نظرية أساسية عن خواص الجزيئات ، يظل التوصل الى المنتجات الجديدة قائما على التحكم والسيطرة (٩٦) •**

وفى موضع لاحق يضيف بل « اذا كانت الشخصيات المهيمنة فى الأعوام المائة الماضية هى مقاول العمال ورجل الأعمال والعامل الصناعى فان « الرجال الجسد » هم العلماء وعلماء الرياضيات والاقتصاديون والمهندسون الذين يفقهون التكنولوجيا الجديدة » (٩٧) •

وهنا يمكن مناقشة رأى بل من عدة أوجه ، أولا يلاحظ أنه يوحى بأن ماركس لم يكن يعرف مطلقا أن « التطور التكنولوجى » سوف يتحكم فيه العلماء لا الصناعيون ، ولكن هذا الرأى يتجاهل عدة حقائق منها أن ماركس لا بدوانه قرأ On the Economy of Machinery and Manufactures ( ١٩٨٢ ) لتشارلز بابيدج Charles Babbage مرتين على الأقل (٩٨) ، وأنه من خلال ذلك العمل أدرك أن بابيدج ( ١٧٩٢ - ١٨٧١ ) - الذى كان أستاذا للرياضيات بجامعة كامبريدج من عام ١٨٢٨ حتى عام ١٨٣٩



وزميلا للجمعية الملكية من عام ١٨١٦ فصاعدا - قد نشر هذا الكتاب عقب اختراع الآلة الحاسبة (٩٩) ، على يد مهندس سويدي اسمه جورج شونز Georg Scheutz ، وقد عرضت الآلة الحاسبة في لندن في عام ١٨٥٤ (١٠٠) أي خلال فترة حياة ماركس ، وكانت شكلا مبكرا لآلة باييدج « التحليلية » الأكثر تعقيدا والتي عدت منذ ذلك الحين النموذج الأولى للكمبيوتر (١٠١) . ورغم أن باييدج لم يشهد في حياته إنتاج الكمبيوتر فان أعماله المتعلقة به وخيرته الرياضية توضح أن مخترعي القرن التاسع عشر لم يكونوا جميعهم من الصناعيين البسطاء .

ثانيا بالاضافة الى ابتكار باييدج لنموذج أولى للآلة التي شجعت النقاد كثيرا على وصف المجتمع المعاصر بأنه مجتمع « بعد صناعي » ، فقد تنبأ باييدج فيما كتبه عام ١٨٣٢ أن المستقبل سيشهد زيادة في اقبال أبناء الصناع على تلقى العلوم ودراستها (١٠٢) ، ليس هذا فحسب بل انه أخذ برأى المهندس الفرنسي دي برونى de Prony القائل بأن تقسيم العمل اليدوى عند آدم سميث Adam Smith : بما يؤدي لزيادة الثروة القومية ينبغي أن يمتد الى الجهد الذهني من خلال عدة طرق، منها مثلا توزيع المهام المتعلقة بالرياضيات بين عدة أشخاص (١٠٣) . كما رأى باييدج أن التطورات الجديدة في مجال الكيمياء يمكن أن يستفيد منها الصناع ، بل وان اثنين من أهم الاكتشافات الكيميائية - وهما اكتشاف اليود والبروم - تما على أيدي أولئك الصناع أنفسهم (١٠٤) .

ولم يشر بل الى باييدج ولا الى محاولاته للتقريب بين العلوم النظرية والعلوم التطبيقية في أوائل القرن التاسع عشر ومنتصفه (١٠٥) ، وفي كتابه The Coming of Post-Industrial Society (١٩٧٣) أشار الى أن المجتمع بعد الصناعي يتسم بالارتباط ما بين العلم والتكنولوجيا وعلم الاقتصاد في السنوات الأخيرة ( هذا الارتباط الذي يرمز اليه مصطلح « البحث والتطوير » ) بل ان الصناعات القائمة على العلم في المجتمع بعد الصناعي كالكمبيوتر والألكترونيات والبصريات والبولمرات تختلف عن الصناعات التي ظهرت في القرن التاسع عشر من حيث انها « تعتمد أساسا على الجهد النظرى السابق للإنتاج (١٠٦) ، كما أن الكمبيوتر لم يكن ليظهر دون الجهود التي تمت في فيزيقا الحالة الصلبة التي بدأها فيلكس بلوك Felix Bloch (١٠٧) منذ أربعين عاما . وقد يكون بل محقا بشأن بلوك ، ولكنه لا يسوق أى مبرر لتجاهله باييدج وعدم الاعتراف بمكانته التي تماثل مكانة بلوك وربما تفوقها نظرا لاسهام باييدج في النظرية بعد الصناعية الحديثة فقد أفاض باييدج في مناقشة مزايا تقسيم العمل اليدوى عند آدم سميث وتوسع في هذا المفهوم ليشمل كلا من العلم والتكنولوجيا (١٠٨) .



ان مكانة باييدج لدى بل ، وعلاقته بالمبادئ بعد الصناعية كما يعرفها بل تقودنا للتساؤل عن فائدة المبدأ المحورى الذى طرحه بل - ألا وهو تطور المعرفة النظرية - فى نشأة ما أطلق عليه « المجتمع بعد الصناعى » ، أو للتساؤل عن طبيعة الاختلاف بين هذا المجتمع والمجتمع الصناعى من وجهة نظر ذلك المبدأ فحسب . ولكن خير من التمييز بين المجتمع الصناعى والمجتمع بعد الصناعى على أساس مبادئ مجردة فضفاضة التفسير كهذا المبدأ ، خير من ذلك أن نتمعن النظر فى كيفية اسهام أية تطورات جديدة فى التكنولوجيا أو فى تقسيم العمل فى تطوير المجتمع الصناعى أو فى الانفصال عنه « وهذا لابد من التعامل اكثر من أى وقت مضى مع مشكلات التصنيف ونقص المعلومات الملائمة عن المجتمعات الصناعية المبكرة (١٠٩) » .

رأينا أن المبدأ المحورى فى المجتمع عند بل ربما يرجع الى مفكرين من القرن التاسع عشر ، منهم باييدج وسان - سيمون ، بل ان اهتمام بل بهذا المبدأ قد ينحصر على الأقل بصورة عامة المنحى الاجتماعى الذى بدأه سان - سيمون ، ونظر له أوجست كونت Auguste Comte الذى كان مسكرتيرا لسان - سيمون ، وطبقا لهذا المنحى فان تطور ما يعرف « بالعلم الحديث » أمر له أهميته لمستقبل المجتمع الانسانى (١١٠) . ومن ناحية أخرى نجد أن بل فى موضع آخر يبدو أقل تفاؤلا من اتجاه المنظرين الاجتماعيين السابقين المؤمنين بالمجتمع المثالى مثل سان - سيمون أو كونت ، وفى « خاتمة » كتابه ( ١٩٧٣ ) يتناول انهيار القيم فى العالم الحديث . وفى كتاب تال صدر عام ١٩٧٦ بعنوان *The Cultural Contradictions of Capitalism* ، يرى بل أن « الحداثة » و « ما بعد الحداثة » لم تتمكن حتى ذلك الحين من بهيئة القيم التى يحتاجها المجتمع المعاصر . وربما لاتزال بعض عناصر « القيم البروتستانتية » موجودة فى بعض جوانب الانتاج فى المجتمع ، ولكن فى الوقت نفسه نجد أن « ثقافة الرأسمالية » كما يراها بل ( التى تنطوى على كل من الحداثة وما بعد الحداثة من وجهة نظره ) تقوم على حركة مناهضة « للذة واللغو » (١١١) .

وعلى الرغم من أن يورجين هابرماس Juergen Habermas زعم أن بل يلقى بتبعة تحليل القيم البروتستانتية (١١٢) على ثقافة الحداثة فان بل نفسه أشار فيما كتبه عامى ١٩٧٣ و ١٩٧٦ الى أن السبب فى ذلك هو « الرأسمالية » ذاتها (١١٣) لا الحداثة . فعلى العكس من تفسيرات هابرماس المخطئة لآراء بل فى محاضرة ألقاها هابرماس عام ١٩٨٠ (١١٤) وغيرها (١١٥) ، نجد أن بل يوضح تماما فى ما كتبه عامى ١٩٧٣ و ١٩٧٦ أنه يلقى « بتبعة » مشاكل المودرنية على جوانب معينة

من التحديث الرأسمالى مثل ادخال « الاعتماد الفورى » ، لا على الحدائة الثقافية ، كما يوضح أنه يرى أن تردى ثقافة الحدائة راجع الى اقتصارها على مذهب اللذة الشخصية كنتاج لانهيـار القيم فى « المبدأ الأخلاقى البروتستانتى » تحت وطأة التحديث الرأسمالى (١١٦) .

فعلى سبيل المثال كتب بل فى عام ١٩٧٣ عن انهيار « الكل المتكامل الذى تمتزج فيه الثقافة والشخصية والبنية والاقتصاد بفضل نسق قيمى واحد » ، والذى كان موجودا فى المجتمع البرجوازى ( والرأسمالى ) فى القرن التاسع عشر . « ومن باب المفارقة أن كل هذا دمرته الرأسمالية ذاتها ، فالانتاج الضخم والاستهلاك الضخم فى ظل الرأسمالية شجعا بحماس نمطا من الحياة القائمة على مبدأ اللذة مما أدى تدوير القيم البروتستانتية » . وفى عام ١٩٧٦ أكد بل على رأيه : « ان المبدأ القيمى البروتستانتى ساعد على الحد من تراكم الترف ( الذى لم يكن تراكما رأسمالياً ) . فعندما انفصل مبدأ القيم عن المجتمع البرجوازى [ بسبب ابتكار الرأسمالية « للاعتماد الفورى » ] لم يتبقى سوى مذهب اللذة وفقد النظام الرأسمالى مذهب التعالى » (١١٧) . ويمضى بل فى قوله « ان المشكلة الحقيقية فى المودرنية هى مشكلة العقيدة [ أو ] الأزمة الروحية .. مما يعيدنا الى مذهب العدمية » (١١٨) .

ويرى بل أن نظريات « ما بعد الحدائة » سواء « البنيوية » منها أو « التفكيكية » أو « الفرويدية الجديدة » هى بمثابة أعراض هذه الأزمة مثلها فى ذلك مثل « مذهب اللذة الحديث » . ويشير بل الى ما يراه الطبيعة «التفكيكية» لما بعد الحدائة من خلال استعراض لأفكار مايكل فوكو Michel Foucault : « ان فوكو يرى الانسـسان على أنه تجسيد تاريخى قصير العمر « مجرد أثر على الرمال » يذهب أدراج الرياح . « ان المواطن الانسانية الحربة البغيضة المسماة بالنفس والوجود لهى صائرة الى تفكك وانحلال » . ويمضى بل قائلا « لم يعد الأمر مجرد أقول نجم الغرب ، بل نهاية الحضارة جمعاء . ولكن معظم هذه الآراء هى من قبيل شطحات الفكر ، أو تلاعب بالألفاظ لفرض منطق عبثى على فكرة ما . فان بقيت فى ذاكرة التاريخ الثقافى فستبقى غالبا هامشية مثل التلاعب الغاضب عند السيريالية والدادية » (١١٩) .

قبل هذه الفقرات مباشرة يذكر بل فوكو ونورمان براون

Norman O. Brown وويليام بوروز William Burroughs وجان جانبه Jean Genet و « ثقافة البوب الماجنة » كأمثلة لامتداد الحدائة الى ما بعد الحدائة فى الستينيات (١٢٠) ، وتكرر هذه الفكرة وغيرها من آراء بل عن ما بعد الحدائة فى مقال له عام ١٩٧٧ بعنوان

Beyond Modernism, Beyond Self. (١٢١) ، والذي يوحى بأن تصور بل أن ما بعد الحداثة هي منقلب الثلاثة الذي يتعارض مع المبدأ القيمي البروتستانتي ، هذا التصور ربما يكون متأثراً بوصف ليزلي فيدلر لثقافة ما بعد الحديث في مقال له عام ١٩٥٦ بعنوان The New Mutants (١٢٢) .

يشير فيدلر الى ويليام بوروز ونورمان براون كنموذجين للأدب « بعد الحداثي » الجديد (١٢٣) ، كما كتب عن أولئك المنخرطين في المذاهب بعد الحداثية قائلاً انهم يبدلون المبدأ القيمي البروتستانتي لأمريكا الجديدة ، وانهم « صوفيون » وليسوا « مسيحيين » (١٢٤) . أما بل فقد وصف ثقافة الحداثة وما بعد الحداثة بأنها تتنافر مع المبدأ القيمي البروتستانتي ، بل انه في عام ١٩٧٦ وصف الفن الموجود آنئذ بأنه بعد حديث و « بعد مسيحي » (١٢٥) .

ولبل ذلك كان بل قد أشار الى براون وفوكو في ملحق لكتابه The Coming of Post-Industrial Society (١٢٦) ، ثم مضى في الربط بين وصفه (١٢٧) للطبيعة « ضد المؤسسية » و « المتناقضة » الثقافة الحديثة ، وبين ما بعد الحداثة . كما تناولها عام ١٩٧٧ في مقاله Beyond Modernism, Beyond Self (١٢٨) . وكان بل قد كتب في بادئ الأمر في The Coming of Post Industrial Society :

« باختصار الحداثة أصبحت الثقافة المعاصرة ذات طبيعة ضد مؤسسية وتناقضية . فقليل من الكتاب « يدافعون » عن المجتمع أو المؤسسات ضد الذات الاستعمارية . . . لقد كان الخيال الفني القديم ، مهما جمع أو غالى ، تحكمه قواعد فنية منظمة . أما الوجدان الجديد فيمزق كلى الأجناس الأدبية وينكر وجود أى فرق بين الفن والحياة » (١٢٩) . ثم كتب بل في مقاله عام ١٩٧٧ عن ما بعد الحداثة بوصفها « أوج النوايا الحداثية » ، واستبدال « التبرير الفردي للخصاة » بالتبرير « الاستطقي » ، و « هدم » للفواصل و « هجوم على القيم وأنماط الدوافع القائمة وراء السلوك العادي » (١٣٠) . كما كتب بل قبل ذلك في The Cultural Contradictions of Capitalism « نعم أدى السعى الى تلمس الاثار والمعنى في الأدب والفن كبديل للدين الى ظهور الحداثة كلون ثقافي . ولكن الحداثة أفرغت ما في جعبتها بحيث أصبحت صورها المختلفة ( في اطار السعى لتوسيع الوعي بلا حدود ) مجرد تحليل النفس في محاولة لمحو الأنا الفردية (١٣١) .

ورغم أن بل ينظر نظرة سلبية هنا وفي مواضع أخرى الى ما بعد الحداثة بوصفها محاولة لمزيد من « التفكيك » للقيم السائدة (١٣٢) ،

فيجب أن نتذكر أنه كان يستخدم مفهوم ما بعد الحداثة الذي ظهر في أواخر الستينيات لوصف تلك السنوات ، ليس هذا فحسب وإنما كان يكتب قبل ظهور معان أخرى لما بعد الحداثة تتحدى نظريات الحداثة والتفكيك التي كتب عنها في السبعينيات (١٣٣) . وسوف يتناول الفصل التالي تفصيلا مفاهيم المنحى التفكيكي في مذهب ما بعد الحداثة والتي ظهرت في السبعينيات ، أما الفصلان الرابع والخامس فيتناولان بعض المعاني الأخرى لما بعد الحداثة التي لم تكن معروفة لبل في أوائل السبعينيات ومنتصفها .





## نظريات التفكيك

### مقدمة :

ما الفرق بين المافيا والتفكيكين ؟ ان المنتمى الى المذهب التفكيكي يقدم لك عرضا لا تستطيع فهمه (١) .

كما توحى هذه العبارة فان نظريات التفكيك ينظر اليها دائما على أنها تتجنب تقديم أية تعريفات واضحة حتى للتفكيكية ذاتها . وعن هذه المشكلة الأخيرة كتب كريستوفر نوريس Christopher Norris في The Deconstructive Turn (٢) يقول : « ان التعامل مع ( التفكيكية ) على أنها قابلة للتعريف محاولة مضللة لاختزال تلك الحركة ، ولتحويل النص الى حشو لا داعى له منذ نشأته » . ثم ينتقل نوريس الى الاعتراف بأنه « من جانب آخر فان هذه الاتجاهات التفكيكية يمكن أن تكون عذرا سهلا جدا للتفكير المضطرب وبلادة التصور » (٣) .

ويواصل نوريس البحث عن تعريف للتفكيك واتجاه هذا المذهب للتساؤل الكونى : « ان العنفوان التفكيكى - اذا جاز أن يستخدم هذا التعبير - ينتمى الى خطاب لايعنيه سوى وضع علامات استفهام أمام كل المفاهيم القياسية والمنظمة عن الاتساق المنطقى » . ومن المشاكل التى تواجه النظرية التفكيكية هنا هى كيفية التعرف على تلك المفاهيم « القياسية » بوصفها قياسية بدون استخدام التحليل « الهرمى » الذى طالما أدانته منظرو التفكيكية . ورغم هذه المشكلة فان كثيرا من المنتمين لتيار التفكيك فى مذهب ما بعد الحداثة الذين نتناول أعمالهم فى هذا الفصل وجهوا اهتمامهم نحو تفكيك قائمة مختارة من نصوص الحداثة ( وهؤلاء المنتمون للمنحى التفكيكى فى مذهب ما بعد الحداثة هم أنفسهم الذين انتقوا هذه النصوص أو كونوا منها القوائم المعتمدة أحيانا ) مع استبدال قوائم جديدة تشمل على بدائلهم بعد الحداثية المثالية بتلك القوائم المختارة (٤) .

وفيما يلى من فقرات تقديم لما سوف نطلق عليه عموما المنحى

التفكيكي في مذهب ما بعد الحداثة في هذا الفصل ( لأسباب سبق شرحها في التصدير ) ، وهو ما يختلف عن التفكيكية في حد ذاتها ، وبداية سنعرف الصفة المستخدمة لهذا اللون من ما بعد الحداثة مسواء لدى مؤيديها أو نقادها ، ويعد ذلك سنفصل الاستخدامات والدلالات المختلفة العديدة لهذا المنحى [ ولنسمه من الآن ما بعد الحداثة التفكيكية ] خلال العقدین الأخيرین (٥) .

ففيما يتعلق بكلمة التفكيك Deconstruction واستخدامها كصفة في مصطلح « ما بعد الحداثة التفكيكية deconstructionist post-modernism » كتب جاك ديريدا Jacques Derrida على سبيل المثال عام ١٩٧٨ The Truth in Painting على نصو يرهض بتوجيه ليوتار لما بعد الحداثة نحو تفكيك « ما وراء بنية القص » في المودرنية وذلك في كتابه The Postmodern Condition ( ١٩٧٩ ) ، رغم أن ديريدا نفسه كان يحذر من استخدام مصطلح « ما بعد الحداثة » ، فيقول ديريدا ان التفكيكية « تهاجم الصرح الداخلي سواء الشكلي أو المعنوي للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفي ، بل وتهاجم أيضا ظروف الممارسة الخارجية، أي الأشكال التاريخية للنسق التربوي لهذا الصرح والبنىات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية لتلك المؤسسة التربوية » (٦) .

ويسوق نوريس خصائص أخرى للتفكيكية يمكن أن نجدها مرتبطة بما بعد الحداثة التفكيكية عند ليوتار منها مثلا التساؤل عن « مستويات (٧) تثبيت القيم الاستثنائية أو المتميزة ، وعن وجهة نظر الكاتب (٨) . وبالإضافة إلى هذه المجموعة من الصفات يقدم نوريس في The Deconstructive Turn التفكيكية كحركة قلب مسلمات « الفلسفة الكلاسيكية » رأسا على عقب مثل التسليم بأن الفلسفة « تستطيع التوصل للحقائق التي يطمسها الأدب ويفسدها بالتلاعب الظاهري باللغة والخيال » ( على حد تعبير نوريس ) ، كما يوضح نوريس أن الفلسفة والتفكير العلمي « مرتبطان ببنىات لغوية لها تأثير حيوي وقبرة على تعقيد » « النخباط المنطقي » في كل من الفلسفة والتفكير العلمي (٩) . ويمضي نوريس قائلا : « ان التفكيكية هي أولا وأخيرا نشاط نهى ، هو إثارة لعلامات استفهام حول جوهر التفكير الميتافيزيقي الذي يضع المفاهيم المتطابقة خارج نطاق التلاعب بالفلسفة وفي مستوى يعبر على هذا التلاعب » (١٠) .

وتلخيصا لهذا التقديم الموجز لمفهوم ما بعد الحداثة التفكيكية يمكن القول بأن ذلك المصطلح يشير في هذا الكتاب عموما إلى نظريات ما بعد

الحدائث التي تستخدم مفاهيم مستمدة من النظرية التفكيكية أو متعلقة بها لهدفين اثنين : إما تكوين فكرة عن ما بعد الحدائث بوصفها انفصالا عن الأعمال والقواعد المنتمة لاختيار الحديث والحدائث السابقين كما في أعمال حسن وليوتار ، وإما لنقد أشكال أخرى لما بعد الحدائث بأعمالها وقواعدها ، كما في أعمال ليوتار وجيمسون على سبيل المثال ، ونقدهما لعمارة ما بعد الحدائث ونظرياتها (١١) . في تلك الأعمال التي ذكرناها كأمثلة يتبين أن الأفكار أو المناولات الخطابية لأفكار التفكيكية استخدمت لنقد بناء ينتظم أعمالا توصف بأنها « حديثة » أو « بعد حديثة » . وجدير بالذكر أن اختيار هذه الأعمال يمكن أن يساعد على التمييز بين تيارات ما بعد الحدائث التفكيكية من ناحية والأشكال الأخرى للتنظير أو التحليل التفكيكي من ناحية أخرى ، كما يساعد على التمييز بين تيارات ما بعد الحدائث التفكيكية ذاتها . وفي الوقت نفسه فإن « استحالة التحديد » في تلك الأعمال والتأكيد على ضرورة النقد المستمر يؤكد علاقاتها بالنظرية التفكيكية .

#### ايهاب حسن

عندما يقول ايهاب حسن ان مفهوم ما بعد الحدائث ( ولنصف نحن صفة التفكيكية الى ما قاله حسن ) بدأ ينتشر في شتى أنحاء العالم في السبعينيات من خلال أوراق أبحاث أمريكية مثل كتابات ايهاب حسن نفسه ووصل الى أسماع النقاد مثل جان - فرانسوا ليوتار (١٢) يمكننا أن نلاحظ أن هذا المفهوم استعاد كثيرا من الأفكار التفكيكية التي صيغت فيما مضى الى فرنسا ولكن في شكل جديد .

ويمكن القول بأن ليوتار استخدم مصطلحي ما بعد الحديث وما بعد الحدائث بعد ايهاب حسن ، إلا أن المفاهيم التفكيكية الموجودة في أعمال حسن عن ما بعد الحدائث يمكن أيضا أن نجدها في أعمال نقاد فرنسيين بدءا من ديريدا مرورا بالكثيرين حتى بودريار وليوتار نفسه ، وهي كلها أعمال تسبق كتابات ايهاب حسن عن ما بعد الحدائث (١٣) ، ومن هذه المفاهيم ضرورة التحرر من أعمال الحدائث ، أو استحالة تحديد الحقيقة ، ويشير كولر الى أن استخدام ايهاب حسن لمصطلح « ما بعد الحديث » ربما يرجع الى جد ما الى استخدامه عند أرنولد توينبي ، إلا أن كثيرا من الخصائص التفكيكية الأكثر تحديدا لهذا المصطلح يمكن أن تكون مستمدة من أعمال معاصرة في النظريات الأدبية والفلسفية أحدث من كتابات توينبي .

ورغم أن بعض مفاهيم ايهاب حسن الأساسية عن ما بعد الحدائث ( والتي يكتبها دائما Postmodernism ) مستمدة من أعمال نقاد



آخرين ، فان ما بعد الحداثة عند ايهاب حسن يؤرخ لها منذ عام ١٩٧١  
 منذ نشر كتابه The Dismemberment of Orpheus : Toward a  
 Postmodern Literature ومقاله POSTmodernISM: A Practical  
 Bibliography (١٥) . وعن هذا المقال كتب تشارلز جنكس مثلاً  
 أنه تسجيل لميلاد ما بعد الحداثة وبمثابة شهادة نسب لها (١٦) .  
 إلا أن جنكس ينتقد ما يراه على أنه تحيز « فوضوى » فى صياغة  
 ايهاب حسن لهذا المصطلح ، ولذلك يفضل مفهومه الخاص عن ما بعد  
 الحداثة بوصفها مزاجية بين طرازين مختلفين (١٧) .

وبينما اهتم جنكس الى حد كبير فى كتاباته المبكرة عن ما بعد  
 الحداثة بالعمارة فى السنوات الأخيرة فقد وجه ايهاب حسن مفهومه عن  
 ما بعد الحداثة الى الأعمال الأدبية ونقدها بالدرجة الأولى (١٨) . وفى  
 مقاله عام ١٩٧١ يتساءل ايهاب حسن : « متى تنتهى الحقبة الحديثة ؟ »  
 وانطلاقاً من هذا التساؤل يدفع المقال بأن ثمة تغيراً قد طرأ على الحداثة  
 يمكن أن نطلق عليه ما بعد الحداثة ، ونراه فى المقابلة بين نص يعد  
 نموذجاً كلاسيكياً للحداثة Axel's Castle : a Study in the Imaginative  
 Literature of 1870-1930. لادموند ويلسون Edmund Wilson  
 ( ١٩٣١ ) ( الذى يتناول الموضوعات التالية : الرمزية ، ييتس Yeats  
 فاليرى Valéry ، اليوت Eliot ، بروسست Proust ، جويس Joyce  
 شتاين Stein ) ، وكتاب لايهاب حسن نفسه نشر بعد ذلك بأربعين  
 عاماً ويمثل البديل للحداثة وهو :

The Dismemberment of Orpheus : Towards a Postmodern Literature  
 ( ١٩٧١ ) ، ( الذى يتناول : سيد Sade ، من الباتافيزيقيا الى  
 الأسيرالية ، همنجواى Hemingway كافكا Kafka ، من الوجودية الى  
 اللا أدب ، جانيه Genet وبيكيت Beckett ) كما يضيف ايهاب حسن أن  
 اسم جيرترود شتاين Gertrude Stein كان من الواجب أن  
 يظهر مع هذه القائمة لأنها أسهمت فى كل من « الحداثة » ،  
 و « ما بعد الحداثة » ، ولكن أهم نص هو بلا شك رواية Finnegans Wake

كما يطرح ايهاب حسن السؤال التالى « اذا قلنا جدلاً ان الحداثة  
 تشتمل على الأعمال الصادرة ما بين Ubu Rci « أوبو ملكا » لجارى Jarry  
 ( ١٩٨٦ ) و Finnegans Wake لجويس ( ١٩٣٩ ) فمتى تكون  
 البداية لما بعد الحداثة ؟ ( ٢٠ ) ومن باب المفارقة أن ايهاب حسن يدرك  
 صعوبة وضع قائمة أعمال « تفكيكية » تنتمى لما بعد الحداثة ، ومع ذلك  
 يتساءل : « أياكون ذلك التاريخ قبل ظهور Finnegans Wake

بعام أى مع ظهور La Vaussé لسارتر Sartre ( ١٩٣٨ )  
أو Murphy لبيكيت ( ١٩٣٨ ) ؟ ، وفى الخامسة يقول  
ايهاب حسن :

على أية حال فإن ما بعد الحداثة تضم كتابا بينهم بون كبير أمثال :  
Barth, arthleme, ecker, eckett, ense, lanchot, orges. recht. urrougs. utor.  
[ لاحظ اشتراك هذه الأسماء جميعها فى الحرف الأول B ، وهى مكتوبة  
هنا بنفس الكيفية المنشورة بها فى الأصل المذكور - المترجم ] سؤال :  
أليس « أبو ملكا » Ubu Roi نصا يتسم بخصائص ما بعد الحداثة الى  
جانب الحداثة ؟

ان ما بعد الحداثة عند ايهاب حسن لاتبدأ من حيث تنتهى الحداثة  
عند ويلسون أى فى الثلاثينيات بل قبل ذلك بعدة عقود أى فى  
التسعينيات من القرن الماضى ومن باب المفارقة أن السمة التى ينتقياها  
ايهاب حسن لتمييز ما بعد الحداثة وهى « استحالة التحديد » تجعل من  
الصعوبة بمكان وضع أية خصائص محددة لما بعد الحداثة والتمييز بينها  
وبين الحداثة التى يفترض انها تساعد فى اثارة علامات الاستفهام حول  
أعمالها ، ومن خصائص ما بعد الحداثة الأكثر تحديدا عند ايهاب حسن  
المفارقة والمحاكاة التهكمية irony & Parody التى يمكن القول أيضا  
بأنها من خصائص الحداثة (٢٢) ، ليس هذا فحسب بل ان الحداثة يمكن  
النظر اليها على أنها استمرت قائمة جنباً الى جنب مع ما بعد الحداثة  
واشتملت على عناصر عدة منها على سبيل المثال : المدينة ، والمذهب  
التكنولوجى ، وسلب الانسانية ، والمذهب البدائى ، ومذهب الاثارة  
الجنسية والتناقض الاسمى ، والتجريبية ، تلك العناصر التى رأى  
ايهاب حسن أنها « تتجه أكثر نحو ما بعد الحداثة » (٢٣) .

وعلى الرغم من التشابه بين مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة فإن  
حسن يضع سلسلة من « التقابلات » بينهما يمكن تلخيصها فيما يلى :

- الحداثة : ما بعد الحداثة .
- المدينة : المدينة الى جانب القرية الكوكبية - مما يؤدي الى زيادة  
أو تقليل الدمار والفوضى .
- المذهب التكنولوجى : التكنولوجيا خاطفة السرعة .
- أشكال فنية جديدة .
- تشتيت لانهاية له بواسطة وسائل الاعلام .
- الكمبيوتر كبديل للوعى أو كامتداد للوعى ؟
- سلب الانسانية : مناهضة حكم النخبة ، اللافاشستية ، مناهضة  
الاستبداد تشتيت الأنا .

المشاركة • الفن يصبح جمعيًا ، اختياريًا ، وفوضويًا •  
في الوقت نفسه تصبح المفارقة بمثابة تداع للمعنى وهبشًا شديدًا  
ذاتي التدمير •

بالإضافة إلى كوميديا العبث ، والفكاهة السوداء والمحاكاة التهكمية  
اللاعاقلة والهزليات الرخيصة ، والنفي • والوصول بالتجريد إلى  
أقصى حد والرجوع إلى المادية الجديدة : التي تحتفي بتوافه الأشياء  
حتى أنها تتطلب توقيعات المشاهير على المعلبات الفارغة ، الرواية  
الخالية من الخيال كتاريخ •

من الفن التجريدي إلى الفن البيئي الملموس •

— البدائية : بعيدا عن الأسطوري ، نحو الوجودي •

— الجنسية : اجتياز الرقابة •

— التناقضية : نفاذات متقابلة •

اجتياز التغريب عن الثقافة بأكملها ، قبول عدم الترابط وعدم  
الإستمرار ، تطور التجريبية الراديكالية في الفن كما في السياسة  
أو الأخلاق •

• طرق أوميتافيزيقيات غريبة متقابلة •

— التجريبية : بنيات مفتوحة ، غير منصلة أو محددة ، ارتجالية ،  
أو عفوية مع وجود التزامن ، والخيال والتلاعب والفكاهة والحدوث  
والمحاكاة التهكمية ، وتزايد الإشارة للذات ، وتداخل الوسائط  
ومزج الأشكال واختلاط المستويات •

نهاية المبدأ الاستطقي التقليدي الذي يركز على جمال العمل الفني  
أو تفرد • ضد التفسير ( زونتاج Sontag ) ( ٢٤ ) •

يلاحظ أن قائمة خصائص ما بعد الحداثة التي يضعها إيهاب حسن  
تتضمن خصائص سبق وصفها بأنها خصائص ما بعد الحداثة على أيدي  
نقاد آخرين مثل ليزلي فيدلر ( ٢٥ ) • إلا أن هذه الخصائص تتضمن  
كذلك عناصر مستمدة من الأعمال الأدبية كالمحاكاة التهكمية التي يعدها  
آخرون من سمات الكتابة حسب مذهب الحداثة والتي يجب بالتالي  
وصفها على أنها مجرد أدوات تستخدم لأغراض مختلفة في فترات مختلفة  
على أيدي كتاب مختلفين ( ٢٦ ) • كما أن المجموعة الأولى التي يحددها  
إيهاب حسن عن المدينة بعد الحديثة والتكنولوجيا تستدعي لأذهاننا أفكار  
مارشال مكلوهان عن « القرية الكوكبية » التي ستنشأ من تطور تكنولوجيا

الاتصالات وهذه الفكرة لها ايها نقاد آخرون مثل بودريار (٢٧) لوصف المودرنيسة . .

وكما هي الحال في تعريفات أخرى لما بعد الحداثة يمكن أن نفهم أن إيهاب حسن لا يستخدم البادئة Post للتعبير عن الانفصال عن الحداثة بقدر ما هي استمرار لها ، وقد يوحي ذلك بأن تفكيك ما بعد الحداثة لنصوص وأعمال الحداثة ربما يستهدف الأخذ بهذه النصوص ودفعها للأمام لا تقديسها ، إلا أنه يبين لماذا يعتبر جنكس نظريات إيهاب حسن حديثة متأخرة لا أشكالاً جديدة لمذهب ما بعد الحداثة . أو تعديلاً لها . ورغم أن البادئة « Post » في مصطلح ما بعد الحداثة يفهم منها دائماً أنها تعني الانفصال عن الحداثة أو استمرارها لها (٢٨) فيلاحظ أن درجة وصفها للتغير الطارئ على الحداثة يتوقف على استخدام هذا الناقد أو ذاك لها (٢٩) .

وبينما يمكن إطلاق كثير من صفات ما بعد الحداثة عند إيهاب حسن على « الحديث » أو « الحداثة » (٣٠) ، فالبعض الآخر منها ربما يتردد لدى نقاد آخرين أو مجربين في تيار ما بعد الحداثة ، كما تتروّد في كتابات مختلفة عن مفهوم حسن للحديث وما بعد الحديث . ومن ثم جاء وصف تشارلز جنكس للعمارة المزدوجة الطراز في حقبة ما بعد الحداثة بوصفها شكلاً « مدنياً » أساساً شيدته سكان « القرية العالمية » بمساعدة شبكات الاتصال ، كما تناول جنكس وآخرون « الفن البيئي » عند ايان هاميلتون فينلي Ian Hamilton Finlay في أعمالهم عن ما بعد الحداثة (٣١) . ولكن يلاحظ أن تعريف جنكس لما بعد الحديث على أنه مزاجية يعني أن سمات الحديث أو الحداثة يجب أن تمتزج بتيارات أخرى . كما أن بعض النقاد الآخرين بخلاف جنكس مثل أكيلي بوننيو أوليفا Achille Bonito Oliva ربما لا يتفقون مع إيهاب حسن في أن نطاق الفن بعد الحديث يمكن أن يتضمن الأشكال الحدائية التجريدية « للفن التصوري » ، فكما ورد في الفصل الأول فإن أوليفا يمثل وجهة النظر التي ترى أن فن ما بعد الحداثة يمثل ابتعاداً عن التجريد الحدائي (٣٢) . وقد يبدو أن هذا الرأي متضمن في مقولة إيهاب حسن « سوف يصل التجريد إلى أقصى حد له ثم يرتد إلى مادية جديدة » ؟ ويعطى إيهاب حسن أمثلة لهذه « المادية » في فن البوب المبكر والمتأخر ، من مارسيل دوشان حتى آندى وارمول Marcel Duchamp to Andy Warhol (٣٣)

ورغم أن جنكس كتب أن فكرة « المشاركة » سمة من السمات التي ذكّرها إيهاب حسن والتي يمكن أن تنطبق على عمارة ما بعد الحديث ، بعكس فكرة الفوضى (٣٤) ، فإن مفهوم المشاركة عند إيهاب حسن



اكتسب خاصية « تفكيكية » فى القائمة التى طرحها عام ١٩٧١ باقتراجه من مقولة « ان الفن يصبح جمعيا ، واختياريا وفوضويا » (٣٥) . ومن ناحية أخرى يرى جنكس أن المفارقة الساخرة سسمة من سمات الفن بعد الحديث والعمارة بعد الحديث لأنها تفضى الى زيادة عدد « الطرز » التى يستخدمها المعمارى الحدائى ، أما ايهاب حسن فىرى أن تلك المفارقة الساخرة « كتلاعب مفرط ذاتى التدمير » أو أنها « تقويض للمعنى » ، بينما يرى المحاكاة التهمكية على أنها « جنونية » (٣٦) . وتنتهى القائمة عند ايهاب حسن « بالنفى » ، وفى مقابل هذا النفى يرى جنكس أن المفارقة الساخرة هى سمة ما بعد الحدائى ، وهى وسيلة لقرن المعاصر بطرز أخرى (٣٧) تساعد على التوسيع فى المعنى بدلا من نفيه (٣٨) .

وفى مقال ايهاب حسن الذى كتبه عام ١٩٧١ نجد أن الغموض يكتنف طبيعة ما بعد الحدائى وتاريخها ، ولكن كتابا آخرين ناقشوا أفكاره وأعادوا كتابتها بعد ذلك ، بل ان ايهاب حسن نفسه تناول الموضوع بمزيد من البحث فى مقالات أخرى مثل : The Question of Postmodernism عام ١٩٨٠ ، وفى هذا المقال يعرض ايهاب حسن باستفاضة لتاريخ المصطلح واستعمالاته المبكرة بدءا بفريدريكو دى أونيس وأرنولد توينبى (٣٩) كما ناقش استعمالات أخرى للمصطلح منها رأى فيدلر الذى أعلنه عام ١٩٦٩ ومفاده أن ما بعد الحدائى تعبر الفجوة الموجودة بين الثقافة الراقية وثقافة البوب ( الشعبية ) (٤٠) .

كما كتب ايهاب حسن أن فيدلر « قصد تحدى مذهب الصفوة ، الذى ميز التيار الحدائى فى أوج ازدهاره ، ويأتى هذا التحدى من جانب فيدلر وهو يقف فى صف ثقافة البوب » ، أما ايهاب حسن فكان « يسعى لدراسة دوافع تحلل الذات التى تكون جزءا من تقاليد الصمت الأدبى ، وعلى الرغم من أن ايهاب حسن يرى أنه يقف على النقيض من فيدلر فقد كتب يقول : « ربما تشتمل ثقافة ما بعد الحدائى على كل من البوب والصمت ، أو الثقافة الشعبية والتفكيك - أو اللامفارقة واستحالة التحديد » (٤١) .

وعندئذ يسرد ايهاب حسن تسع « مشكلات تصورية » يرى أنها جوهر ما بعد الحدائى فى هذا الوقت ، وفيما يلى ملخص لتلك المشكلات :

١ - « يوحى لفظ ما بعد الحدائى بفكرة الحدائى وهى الفكرة التى يقصد تجاوزها أو القضاء عليها . أى أن اللفظ ذاته ينطوى على خصم له . كما أن لفظ ما بعد الحدائى يشير الى التوالى الزمنى ويوحى بالتأخر بل وب'الانحطاط ' . وهنا يتساءل ايهاب حسن أهناك تسمية أفضل من عصر

ما بعد الحديث ؟ أنسميه مثلا العصر الذرى ؟ أو عصر الفضاء أو عصر التليفزيون أو العصر السيميوطيقى أو عصر التفكير ، أم نسميه « عصر استحالة التحديد » (٤٢) ؟

٢ - « لا يجمع النقاد على تعريف واضح لمفهوم ما بعد الحداثة ، فيوضح ايهاب حسن أن الظاهرة ذاتها يسميها البعض ما بعد الحداثة ، بينما يسميها البعض الآخر الريادية بينما يطلق عليها آخرون لفظ (الحداثة) » .

٣ - « مفهوم ما بعد الحداثة ذاته عرضة للتغير ( كغيره من المفاهيم ) » .

٤ - « معنى هذا أن فترة ما بعينها هي استمرار وانفصال فى آن واحد - ومن ثم فأننا بحاجة الى أن ننظر الى ما بعد الحداثة بمنظارين هما منظارا التشابه والاختلاف ، الوحدة والتمزق ، أو التبعية والتمرد . كل ذلك لازم اذا راعينا التاريخ ، « وتفهمنا ما يحدث خلاله من تغير » . « هذا الرأى قريب الى وصف ما بعد الحداثة عند جنكس منذ ١٩٧٨ الذى يمزج ما بين تيار ما بعد الحداثة وغيره من التيارات ، وفيه ترديد لما ذهب اليه روبرت فنتورى من ايثار مزج التيارات المختلفة على الفصل بينها فى سياق كتاباته عن العمارة (٤٣) . وعلى الرغم من ذلك فان معظم الأمثلة التى يسوقها جنكس لبيان معنى ما بعد الحديث لاتعكس مذهب ايهاب حسن فى تضمين عناصر « فوضوية » مثل التمزق أو التمرد » .

٦ - ان لفظ « الفترة » بصفة عامة ليس بفترة على الإطلاق ، بل هو بنية تمتد فى الزمن وتتسعب فى لحظة معينة فيه . . . لقد كوننا نموذجا لما بعد الحداثة فى أذهاننا فرض علينا أنماطا محددة من الثقافة والخيال ، ثم شرعنا فى « اعادة اكتشاف » أوجه الشبه بين هذا النموذج من ناحية والعديد من الكتاب واللحظات التاريخية من ناحية أخرى » . أى أننا كما يقول ايهاب حسن « أعدنا خلق أسلافنا . . بحيث أصبحنا نرى بعض قدامى الكتاب بوصفهم متوافقين مع تيار ما بعد الحداثة ومن أمثلة هؤلاء بيكيت Beckett وبورجز Borges ونا بوكوف Nabokov وجومبرفيتز Gombrowicz أما الكتاب « الأصغر » منا مثل ستايرون Styron وأبدايك Updike وجاردنر Gardner فلا يجوز لهم هذا الوصف » ( وهنا تبرز إحدى مشكلات دراسة ما بعد الحداثة وهى من من الباحثين يختار من من الكتاب بوصفه من كتاب ما بعد الحداثة ؟ وما دوافع ذلك الاختيار ؟ وتتسم بقية المحددات التى يضعها ايهاب حسن لتيار ما بعد الحديث بعدم التحديد ،

ومن ثم يصعب القول بأن هذا الكاتب أو ذاك يمكن تصنيفه على أنه واحد من كتاب هذا التيار في ضوء تلك المحددات .

٧ - « يتطلب تعريف الموضوع رؤية جدلية إذ أن الخصائص المحددة تكون في أغلب الأحيان متناقضة .. ومتعددة أيضا . فإذا انتقينا سمة واحدة كمحدد مطلق لتيار ما بعد الحديث أصبح جميع الكتاب الآخرين في عداد الماضي . إذن ليس من الممكن أن نكتفي بافتراض أن ما بعد الحداثة يعنى اللا شكل ، أو الفوضوية أو عدم الابداع ، فكل هذه الخصائص ولا شك موجودة في ما بعد الحداثة التي تنزع الى فض البناء ، ولكن من خصائصها كذلك الحاجة الى اكتشاف « حساسية أحادية ( زونتاج Sontag ) من أجل « اجتياز الحدود وسد الثغرات » ( فيدلر ) ، والحاجة الى التوصل الى هيمنة الخطاب كما أشرت سالفا ، أي الى تربع العقل من جديد على عرش التفكير المعرفي » (٤٤) .

٨ - « يقوم مفهوم ما بعد الحداثة على افتراض وجود نظرية للابداع أو التعبير الثقافي ، فما هي هذه النظرية ؟ هل هي نظرية فيكونية ( منسوبة الى جيوفاني فيكو ) ، أم ملاكسية ، أم فرويدية ، أم فيريغية ( أي متعلقة بديريدي ) ، أم سيميوطيقية ، أم رمزية ، أم تلافيقية ؟ أم هل نترك ما بعد الحداثة دونها تجلدا والرساء لتصور واضح في الوقت الراهن على الأقل ؟ ، ( وتلك تساؤلات لا نجد لها عند ايهاب حسن اجابة ) .

٩ - « هل تيار ما بعد الحداثة مجرد نزعة أدبية أم أنه ظاهرة ثقافية ، أو ربما تحول في النزعة الانسانية الغربية ؟ ان يكن الأمر كذلك فكيف تترابط عناصر تلك الظاهرة ، أو كيف تنفصل عن بعضها البعض - فثمة عناصر سيكلوجية وفلسفية واقتصادية واجتماعية . كيف يمكن فهم ما بعد الحداثة في الأدب دون محاولة تفهم سمات المجتمع ما بعد الحديث - أو مجتمع ما بعد المودرنية عند توينبي - حيث تمثل نزعة ما بعد الحداثة مجرد اتجاه نحو مذهب الصفوة ؟ » (٤٥) .

وعلى الرغم من ادراك ايهاب حسن لقصور التقابلات الثنائية فانه يسوق القائمة التالية التي تضم ما يبدو وكأنه سمات متقابلة لكل من الحداثة وما بعد الحداثة :

## الحلقة

رومانسية / ومزية

شغل ( متصل / مغلق )

غرض

تصميم

بناء هرمي

براعة / اللوجوس

عمل فني / عمل مكتمل

بعد فاصل

خلق / جمعية

توليف

حضور

مركزية

جفتن أدبي / حدود فاصلة

صيفة صرقية

استعارة

التشياء

جذر / عمق

تاويل / قراءة

مدلول

موجه للتأويل

القصص

الرب الأب

عرض

تناسلي / ذكوري

هوس الاضطهاد

أصل / علة

ميطافيريقصا

تفسيده

المساوي

## ما بعد الحلقة

باتافيزيقا / دادية

شكل ضد ( متصل / مفتوح )

تلاعب

صدفة

فوضى

ارهاق / صمت

اجراء عملي / أداء / حدوث

مشناركة

ابادة / تفكيك

نقيض

غياب

تشتيت

نض / تناص

تركيب تعبيرى

كناية

منزج

مناق أرضية ( ريزوم ) / سطح

ضد التأويل / قراءة مغلوطة

دال

موجه للكاتب

اللا قصص

الروح القدس

رغبة

متعدد الأشكال الجنسية / خشوى

فصام

اختلاف - اختلاف / تغير

مفساركة معاخرة

استحالة التحديد

الا مفارق



ويلاحظ ايهاب حسن أن هذه السمات مستمدة من عدد كبير من الكتاب والمجالات المختلفة ، ولكن هذه السمات التي يصف بها ما بعد الحديث تمثل لدى جنكس حادثة متأخرة رغم أن كثيرا من الخصائص التي درج على ربطها بالفوضى واستحالة التحديد لم تعد ترتبط بهؤلاء الكتاب (٤٧) . كما أن هذه الخصائص هي امتداد للغة الحادثة وفتاتها بحيث لا تصيف اليها جديدا ولا تعيد اخراج معان قديمة (٤٨) ، مثلها في ذلك مثل غيرها في صور الحادثة المتأخرة .

في هذه القائمة التي تصنع مقابلات بين سمات الحادثة وما بعد الحادثة نجد كثيرا من الثنائيات المتقابلة تتبدى في الأعمال المنتمية لتيار الحادثة ، ومثال ذلك « القص / اللا قص » وهو ما نلمسه في كثير من الأعمال الحداثية المكتوبة في شكل المحاكاة التهكمية وفي بعض الأعمال الكلاسيكية المكتوبة في هذا الشكل مثل دون كيشوت Don Quixote وتريسترام شاندي Tristram Shandy وما تلاها من أعمال نستوحى هذا الشكل نفسه . كما أن بعض التقابلات كالاستعارة / الكناية والميتافيزيقا / المفارقة الساخرة ليست تقابلات على وجه الدقة ، ولكنها مجموعات من الأساليب البلاغية والتوجهات الفلسفية تتواجد عناصرها معا أو فرادى في الأعمال الحداثية وما بعد الحداثية . هذا التقسيم بين المتقابلات عند ايهاب حسن لا يوضح العلاقات أو الجذور الحداثية لتلك المصطلحات ، ومن ناحية أخرى فإن عددا لا بأس به من هذه المصطلحات يرتبط في أذهان الكثيرين بخلاف جنكس بالحداثة والحداثة المتأخرة ، مثل مصطلحات « الدادية » و « الأداء » و « الحدوث » وحتى « التفكيك » ذاته ، مما يوحي بأن القائمة هي بمثابة توصيف أكاديمي للحداثة رغم أنها تستهدف توصيف ما بعد الحداثة . ويمكن القول بأن تصنيف عناصر الحداثة ، وما بعد الحداثة يمكن أن يسلك طرقا أخرى أكثر موضوعية عن الثنائيات المتقابلة التي تتسم بالتبسيط والتعسفية ، فيمكن مثلا تصنيفها حسب الأسلوب أو الفترة ، لأننا لو بحثنا عن الأضداد المتقابلة في عدد من الأعمال فلربما وجدناها أيضا في أعمال تصنف من حيث الفترة أو الأسلوب على أنها نماذج للحداثة أو حتى ما قبل الحداثة ، ومع هذا فإن تقسيم الأساليب أو الحركات الى فترات يظل أمرا محقوقا بالمشكلات ، وربما لا يكون مجبدا أو ممكنا في بعض الأحيان .

ولعل أهم مشكلة في تعريف ايهاب حسن لما بعد الحداثة بأنها تعنى استحالة التحديد ( في مقالته المنشورين عامي ١٩٧١ و ١٩٨٠ ) ، وغير ذلك من السمات التي أوردها بالقائمة أن هذا التعريف لا يضيف جديدا للسمات التي اعتبرها آخرون مميزة للمودرنية أو الحداثة . ففي مقاله عام ١٩٧١ يؤرخ ايهاب حسن لما بعد الحداثة منذ الثلاثينيات من القرن

العشرين ( بل والتسعينيات من القرن الماضي ) وهنا نتساءل : من أين استمد ايهاب حسن المبادئ التي استرشد بها لهذا التاريخ ، فلعلها مستمدة من أعمال أدبية ونظرية تنتمي للفترة التي اصطلح آخرون على وصفها « بالحديثة » ( ٤٩ ) ( يختلف ايهاب حسن هنا مع دي أونيس وفيتس / هيس في ربط مولد ما بعد الحداثة بالأعمال الحداثية شديدة التجريد ، ولكنه يستلهم رأي دي أونيس عن « الحداثة المفرطة » الذي يوسع من مفهوم « الحداثة » ليشمل البحث عن الابتكار والحرية » ) . ان تكرار لفظ استحالة التحديد عند ايهاب حسن في سياق تعريفه لسمات ما بعد الحداثة يكشف عن احجائه عن وصفها وصفا محكما لا يقبل نقاشا ، ولكن ذلك لا يضيف جديدا الى نظرية الحداثة المتأخسرة ، أو الى بعض النظريات الأخرى التي لم تطلق على نفسها تسمية نظريات ما بعد الحداثة .

في ختام مقال ايهاب حسن ١٩٨٠ نجد خمس أفكار عن ثقافة ما بعد الحداثة ، وتتسم تلك الأطروحات بدورها بخصيتي استحالة التحديد والتفكيك ( ٥٠ ) :

١ - يعتمد تيار ما بعد الحداثة على تجاوز الصبغة الانسانية للحياة الأرضية بصورة عنيفة ، بحيث تتجاذب فيها قوى الرعب والمذاهب الشمولية ، والتفتت والتوحد ، والفقر والسلطة . وربما أدى ذلك في آخر المطاف الى بداية عهد وحدة لكوكب الأرض - عهد جديد يتحد فيه الواحد مع الكثير .

٢ - ينبع تيار ما بعد الحداثة من الاتساع الهائل للوعي من خلال منجزات التكنولوجيا التي أصبحت بمثابة حجر الأساس في المعرفة الروحية في القرن العشرين . ونتيجة لذلك أصبح الوعي ينظر اليه على أنه معلومات ، والتاريخ على أنه حدوث ، وتلك رؤية متناقضة ظاهريا .

٣ - في الوقت نفسه يتبدى تيار ما بعد الحداثة في انتشار اللغة كمقوم انساني ، وفي غلبة الخطاب والعقل .

٤ - يمكن التمييز بين ما بعد الحداثة في الأدب وما سبقها من حركات الرواد مثل التكعيبية والمستقبلية والدادية والسيرالية وغيرها كما يمكن التمييز بينها وبين الحداثة ، حيث ان تيار ما بعد الحداثة ليس أولبيا كتيار الحداثة ، الذي يقبع في برج عاجي ولا بوهيميا جامحا كالريادية . ان ما بعد الحداثة توحى بنمط جديد من التقاء الفن بالمجتمع ( ٥١ ) .

٥ - يتطلع تيار ما بعد الحداثة الى الأشكال المفتوحة ، المرححة ، والطموحة ، والانفصالية والمتروكة أو غير المحددة لتكوين خطاب مؤلف من

نشاطيا ، أو تكوين أيديولوجية التصنع التي تعتمد على الخلق والنقد  
وتستنتج الضممت - رغم كل ذلك فإن تيار ما بعد الحداثة يتطوى أيضا  
على عكس هذه المكونات ونقائضها ، وكأن مسرحيتي « في انتظار جودو » ،  
« Waiting for Godot » و « الانسان الفائق » « Superman » (٥٢)  
تتجاوبان فتجد الأولى ضدى - ان لم يكن اجابة - فى الثانية .

هنا أيضا تسود فكرة استحالة التحديد . ثم نجد أن ايهاب حسن  
يضيف مفهوم « الانشائية » الى محددات ما بعد الحداثة فى مقالات له  
صدرت عام ١٩٨٦ (٥٣) ولكن تعريف « الانشائية » لا يشير الى « انشاء  
الواقع » فحسب بل يرتبط بمفاهيم أخرى من محددات ما بعد الحداثة مثل  
« استحالة التحديد » و « التشرذم » و « نقض الأعمال الأدبية المقننة »  
أو « اللاذاتية » أو « اللا عمق » و « اللا تمثيلي » أو « اللا تقديمي »  
و « المفارقة » و « التهجين » و « الاحتفالية » و « الأداء » و « اللامفارقة » .  
وهنا نجد مرة أخرى أن كثيرا من هذه المصطلحات ترجع الى  
« التفكيك » أو « الحداثة المتأخرة » ، أما مفهوم باختين Bakhtin  
عن الاحتفالية فقد استمدته ايهاب حسن عن وعى من أعمال كثيرة بدءا من  
Rabelais وحتى أعمال كتبت فى أوائل القرن العشرين (٢٤) .  
بل ان ايهاب حسن يعترف أن المحددات التي ذكرها فى مقاله الصادر  
عام ١٩٨٦ لا تساعد على التمييز بين ما بعد الحداثة والحداثة ، ويخلص الى  
مقولة تفتقر ذاتها الى التحديد الوثيق مفادها « ( أ ) أن النطاق الثقافى  
لما بعد الحداثة يوحى بشدة بالتعددية النقدية ، ( ب ) وأن التعددية النقدية  
المحددة تعد الى حد ما رد فعل عكسى للنسبية المفرطة ، واستحالة التحديد  
الذى يؤدي للمفارقات وهما ( النسبية واللاتحديد ) جوهريان فى ما بعد  
الحداثة » ، وأن تلك التعددية « محاولة لاحتوائهما » . وفى هذا نلمس  
إشارة الى أن استحالة التحديد فى مذهب ما بعد الحداثة يستدعى بعض  
السيطرة والتحكم ولو من جانب أصحاب المذهب ذاته ، ولكن يبدو أن  
ايهاب حسن يستمر فى تبني مفهوم استحالة التحديد حيث يقول « من  
الواضح أن دعائم الخيال فى النقد المنتمى لتيار ما بعد الحداثة قد قوضت،  
ولكنه لا يزال خيالا فكريا خصبنا نابضا » (٥٦) .

وقد يرى دانيال بل Daniel Bell أن مقولات ايهاب حسن  
لا تضيف كثيرا لفهم معنى ما بعد الحداثة أكثر مما كتبه أميتاى اتزيونى  
مستهلا The Active Society المنشور عام ١٩٦٨ حيث يقول ان فترة  
ما بعد الحديث ستشهد اما زيادة أو نقصانا فى مقدار التحكم فى  
التكنولوجيا التى ظهرت فى الفترة الحديثة ، وفى آثار التقنيات  
التكنولوجية (٥٧) . ان عدم التحديد وعدم اليقين فى كتابات ايهاب  
حسن عن ما بعد الحداثة ينعكس أيضا فى كثير من كتابات غيره عن



تعريفات هذا التيار كما سيتضح في الصفحات التالية من هذا الفصل (٥٨) .

### جان فرانسوا ليوتار

يشير ايهاب حسن في مقاله The Postmodern Turn (١٩٨٧) أن مصطلح ما بعد الحداثة اكتسب معنى معيناً في كتاباته وكتابات نقاد آخرين في أمريكا منذ أوائل السبعينات . . هذا المعنى أصبح يتردد في كتابات المنظر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار في أواخر ذلك العقد (٥٩) . يقول ليوتار في مقدمة كتابه The Postmodern Condition (١٩٧٩) أنه يقصد بمصطلح ما بعد الحداثة « وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم » (٦٠) وأن هذا المصطلح « شاع بين علماء الاجتماع والنقاد في أمريكا » (٦١) . ويضيف أن المصطلح « يشير إلى حال الثقافة في أعقاب التغيرات التي بدلت قواعد اللعبة بالنسبة للعلم والأدب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر » . ولكنه يردف بتعريف ما بعد الحديث على أنه « شك في ما وراء القص » ولعل هذا التعريف يميز بدقة بين معنى المصطلح عند ليوتار ومعناه عند علماء الاجتماع أو عند ايهاب حسن ، وفي الوقت نفسه يحتفظ بالعناصر التفكيكية المستوحاة من ايهاب حسن ويضيف إليها (٦٢) .

رأينا فيما تقدم من تعريفات ما بعد الحديث أن معنى هذا المصطلح بالتحديد يعتمد جزئياً على تعريف الكاتب لما هو حديث ، وسنرى فيما يلي أن تعريف ليوتار أيضاً لا ينفصل عن فهمه العام لخصائص الحديث .

فعلى سبيل المثال كتب ليوتار أنه سيستخدم لفظ « modern » ( الحديث ) « للإشارة إلى أي علم يكتسب مشروعية وجوده بالاحالة إلى لون ما من ألوان ما وراء الدرس . بحيث يعتمد صراحة على لون ما من ألوان القص العظمى مثل جدليات الروح أو هرمنيوطيقا المعنى أو تحرير الشخص العاقل أو العامل ، أو تكوين الثروة ، أو قاعدة الاتفاق التي تربط بين مرسل العبارة اللغوية ومستقبلها » . وهنا نجد من ضمن ألوان ما وراء القص التي يذكرها ليوتار كلا من فلسفة هيجل والهرمنيوطيقا والماركسية والرأسمالية وآراء هابرماس الذي يتعرض فيما بعد لهجوم عنيف من ليوتار نفسه في : Answering the Question : What is Postmodernism ? ( ١٩٨٢ ) ( ٦٣ ) لأن هابرماس حاول بعد عام ١٩٧٩ الدفاع عن « مشروع المودرنية » في محاضرة Adorno Prize ( ١٩٨٠ ) ضد مفهوم ما بعد الحداثة عند « المحافظين الحدد » ( ٦٤ ) . وسوف نتناول فحوى هذا الهجوم ودفاع هابرماس عن « مشروع المودرنية » بعد توضيح معنى « ما بعد الحديث » عند ليوتار في كتابه الصادر عام ١٩٧٩ .



يبدأ كتاب ليوتار The Postmodern Condition بقوله :  
« بداية يقوم هذا الكتاب على افتراض أن حال المعرفة يتغير بتغير المجتمعات ،  
ودخولها الى ما يعرف بعصر ما بعد التصنيع ، ودخول الثقافة الى مرحلة  
تعرف بمرحلة ما بعد الحديث » (٦٥) . ويرجع هذا التغير في رأى ليوتار  
الى الخمسينيات من القرن العشرين أو « اكتمال اعادة البناء في أوروبا »  
ولكن ليوتار يرى أن « سرعة التغير أو ابطاءه يختلف باختلاف البلد  
واختلاف القطاعات » (٦٦) ، وهذا يذكرنا برأى بل في حديثه عن المجتمع  
بعد الصناعي .

في هذه الفقرة ربما يستعمل ليوتار مصطلح ما بعد عصر التصنيع  
بالمفهوم الذى قدمه دانييل بل في The Coming of Post-Industrial Society  
ولكنه يختلف مع بل عندما يذكر أن السمة الرئيسية التى سيركز عليها  
هى فهم المعرفة العلمية بوصفها خطابا . فاذا رجعنا لتعريف بل للمجتمع  
ما بعد عصر التصنيع وجدنا أنه المجتمع الذى تمثل فيه المعرفة النظرية  
أو العلم المبدأ المحورى ، لا مجرد خطاب ، وكما رأينا فى الفصل الثانى  
فإن بل يميز بوضوح بين المعرفة النظرية وأى خطاب يشترك فيه الأدباء  
أو النقاد المنتمون الى ثقافة « ما بعد الحديث » . على النقيض من ذلك  
لا تتعدى المعرفة العلمية عند ليوتار « نوعا من أنواع الخطاب » ، فيتعامل  
معه بأسلوب تفكيكى مثلها فى ذلك مثل الأشكال الادبية الأخرى أو الخطاب  
الفلسفى ( حسب وصف نوريس Norris فى العبارة التى تستهل  
هذا الفصل ) . كما يتعامل ليوتار مع المعرفة العلمية بوصفها قابلة  
للممود أو الانهيار حسب علاقتها بألوان الخطاب الأخرى الشمولية أو  
ألوان ما وراء القص (٦٧) الشمولية .

والى جانب هذا تناول التفكيكى للمعرفة العلمية يتناول ليوتار  
الخطاب بوصفه شيئا قابلا للتحويل الى سلعة تنفصل عن منتجها ، وهو  
يقترب فى ذلك من وصف ماركس للانتاج وانفصال السلع عن منتجها  
فى المجتمع الصناعى فى ظل الرأسمالية ، وبذلك يبتعد ليوتار شيئا ما  
عن وصف بل لدور المعرفة النظرية فيما أسماه بمجتمع ما بعد  
التصنيع (٦٨) .

رغم هذا النقد لأشكال ما وراء القص الحداثية ، بما فى ذلك  
الماركسية ، تتأثر آراء ليوتار بمقولة ماركسية تقصر العمل على انتاج  
قيم التبادل بدلا من قيم الاستخدام (٦٩) ، وتتأثر آراؤه كذلك بمفهومى  
نزع الملكية (٧٠) والتشييع (٧١) .

كما ينقل ليوتار عن ماركس نظريته عن دوران رأس المال :

ليس من الصعب أن نتخيل أن التعلم يسلك نفس الدورة التي يسلكها المال ، فبدلاً من القيمة التعليمية أو الأهمية السياسية نجد أن التعليم مثله مثل المال ينقسم إلى « معرفة السداد » و « المعرفة الاستثنائية » ، ويتلخى التقسيم الثامن بين المعرفة في مقابل الجهل •

ومثلما يميز ماركس ما بين قيم الاستخدام وقيم التبادل يتبع ليوتار نفس التفرقة بحذافيرها ، إذ يرى بالضرورة أن مجتمع المعرفة يقوم على الاستغلال ونزع الملكية إذا اعتمد على « النهج الرأسمالي الحديث حيث توجد طبقة من الصفوة تتولى صناعة القرار وتتمتع بتوافر سبل المعرفة أمامها ، ومن ثم فإن « ثقافة ما بعد الحديث » تمثل نقيضاً لهذه الطبقة بسبب استحواذها على سبل المعرفة والتوزيع (٧٣) •

إن تيار ما بعد الحديث يناهض استحواذ الصفوة على السلطة والمؤسسات ، ومن سبل هذه المناهضة في رأي ليوتار « تفتيت الكيان الاجتماعي إلى شبكات مرنة قوامها التلاعب اللغوي (٧٤) • لا « العمل التواصل » الذي يعتبره هابرماس وسيلة لتحقيق الاتفاق (٧٥) ، وبعد التفتيت يأتي نقد هذا التلاعب الذي قد يحاول الاستحواذ على السلطة مثل الألعاب اللغوية التي تستهدف « تحسين الأداء » • ويشير ليوتار لاحقاً إلى أن العلم على العكس من ذلك يهتم بأمور « غير قابلة للتحديد ، ويهتم بحدود التحكم الدقيق ، والصراعات القائمة على معلومات ناقصة ، والشذرات ، والكوارث ، والمفارقات الظاهرية البراجماتية » ويقترح ليوتار « نموذجاً لاضفاء المشروعية لايهدف إلى التوصل إلى الحد الأقصى للأداء بل يقوم على فهم الاختلاف كعلم المقارنة » (٧٧) •

وهنا نرى أن الهوة تتسع بين مفهوم ليوتار عن العلم الحديث ومفهوم بل عن العلم في مجتمع ما بعد التصنيع ، ولكن يبدو أن ليوتار يرى أن الهدف من العلم هو الوصول بالتلاعب اللغوي إلى الحد الأقصى ومن ثم يخلص ليوتار (٧٩) إلى أنه لا فائدة من انتشار الكمبيوتر في المجتمع ( الذي يعد أساسياً في كثير من التعريفات الأخرى لمجتمع ما بعد التصنيع ) إلا إذا أعيد توجيهه من وظيفة تحسين الأداء إلى فتح أبواب الذاكرة وبنوك المعلومات جميعها للعامة • وهنا نجد أن ليوتار يمزج ما بين الاشتراكية المثالية والفوضوية فيقول : « إن الألعاب اللغوية ستعتمد على المعلومات الكاملة الصحيحة في لحظة ما بعينها » •

ومن الأخطار البالغة التي تنطوي عليها هذه العبارة أنها توحى بتفؤل حيث أنها ترى أن مثل هذه المعلومات ليست خاطئة بذاتها ، ولن يساء استخدامها على أيدي من يقدمونها ، حتى ليبدو أن مخاوف

ليوتار وغيره بشأن مخاطر ما وراء القص الحديث المرتبطة بالتقدم تتلاشى . ولكن يبقى سؤال لا يلتفت اليه ليوتار : من ذا الذى سيتحرر أو يتقدم بفضل التفاعل الذى يصفه ليوتار ؟ بل ان ثمة أسئلة أخرى عديدة وثيقة الصلة تتعلق بالعواقب المقصودة أو غير المقصودة لذلك التفاعل ، نظرا لكثرة العناصر الداخلة فيه ، واستمرار وجود قوى ثقافية واجتماعية هيكلية أخرى ، وتوجهات تسعى الى السلطة وفرض القيود . ان ايهاب حسن الذى قال عن أعماله التى تتناول قضية ما بعد الحداثة انها انتقلت من أمريكا الى ليوتار كغيرها من الأعمال المماثلة هو نفسه الذى يقول : « ان ليوتار يقف على أرض زلقة عندما .. يزعم أن إدراك تعدد صور اللغة - وهو التعدد الكامن فى طبيعتها - خصوصا فى غضون التلاعب اللغوى ، يؤدي الى نبذ أى خوف قد ينشأ من افتراض التساوى أو التوازى فى دلالاتها أو يحاول ذلك » وهنا يعلق ايهاب حسن بقوله : « نادرا ما ننبد الخوف على أساس أية تصورات عقلانية » ولنتذكر أن تلك « الألعاب اللغوية » تؤدي الى الإبادة الجماعية ونهب ثروات الأرض وسحق المدن » (٨٠) .

ان تزايد أو تناقص الأفعال « المرعبة » العقلانية التى تستخف بالأفراد وبظروفهم الاجتماعية قد يكون مرجعه الى التأكيد على « تشبث النفس » والافتقار الى تحديد الحقيقة فى نظرية بعد الحداثة التى تنتهج المنحى التفكيكى بدءا بايهاب حسن وحتى ليوتار ومن بعده .. وذلك من وجهة نظر أولئك الذين يرون أن الألعاب اللغوية التفكيكية مسئولة الى حد ما عن تضائل فكرة المسئولية الأخلاقية للشخص فى القول أو الفعل حيث ان هذه الألعاب تقضى على دور الشخص وعلى امكانية تحديد الحقيقة . مثل هؤلاء النقاد الذين يرفضون التفكيك قد يرون مقولة ايهاب حسن - أننا نادرا ما ننبد الخوف بناء على أية تصورات عقلانية - مجرد صياغة للنقد بعد البنيوى الموجه الى العقلانية الحديثة والذى يصورها دائما تصويرا كاربكاتيريا ، بل ربما كان هذا النقد ذاته سببا فى إضعاف فاعلية النقد المنطقى لمشاعر الخوف والرغبة لأن هذا النقد بعد البنيوى يهاجم مفاهيم الخطاب العقلانى ومفهوم الشخص كأداة فاعلة قادرة على الاشتراك فى فعل عقلانى فعال .

ولكى نربط بداية هذا الجزء بخلاصته نقدم ملخصا للأوضاع التى وصفها ليوتار بلفظ ما بعد الحديث فى كتابه الصادر عام ١٩٧٩ :

١ - تشاؤم بشأن ما يسمى « بما وراء القص » فى الفترة الحديثة .

٢ - استمرار تأثير بعض ألوان الخطاب فى مجتمع ما بعد التصنيع بمفاهيم معينة مثل مفهوم « الأدوات » .



بالإضافة الى النقد الموجه للنقطة الثالثة يمكن توجيه انتقادات أخرى الى ليوتار منها أنه يقصر عناصر مجتمع ما بعد التصنيع على ألوان الخطاب أو البيانات بطريقة أشبه بتيار الحداثة المتأخرة أو تيار ما بعد البنيوية ، بل ان نقده للعناصر الرأسمالية التي لاتزال باقية في مجتمع ما بعد التصنيع مستوحى من الأطر الحداثية « لما وراء القص » التي يرفضها ليوتار نفسه في صفحات سابقة .

ان تعلق ليوتار بالأطر الحداثية التي يريد تفكيكها اتهام يضاف الى الانتقادات التي وجهها اليه تشارلز جنكس الناقد المؤرخ المعماري لفترة ما بعد الحداثة الذي رأى أن ليوتار لازال يتبنى مبادئ استيطانية حداثية . فعلى وجه التحديد يشير جنكس الى مقال ليوتار (١٩٨٢) : *Answering the Question : What is Post-modernism ?* الذي يقول فيه ان العمل الفني في مرحلة ما بعد الحديث هو « بلا شك جزء من الحديث ، وأن العمل » يصبح عملاً حديثاً في حالة واجدة فقط وهي أن يكون عملاً بعد حداثي في المقام الأول » (٨١) ويشير ليوتار في هذا المقال ذاته الى أن عمارة ما بعد الحداثة تنبذ ما أسماه بالعناصر التجريبية في الحداثة : « لقد قرأت أن المعماريين يتخلصون من مشروع الباوهاوس Bauhaus باسم ما بعد الحداثة ، فيتخلون عن التجريب في سبيل الوظيفة » (٨٢) . وربما يكون ليوتار قد اقتبس هذه الكلمات عن هايرماس في محاضرة Adorno Prize ، رغم أنه ينتقده لاحقاً ، ومع ذلك فإنه يقدم لملاحظاته عن هايرماس بقوله : « ان هذه المرحلة مرحلة تراخ نضطر فيها لانهاة التجريب في الفنون وغيرها تحت وطأة ضغوط تحيط بنا من كل جانب » .

ثم يربط ليوتار بين مفهوم جنكس عن ما بعد الحداثة بمفهوم الرأسمالية وما يصفه بأنه فلسفة « كله ماشي » (٨٣) :

وعندما تصبح السلطة في يد رأس المال بدلاً من الحزب فإن الحل « عبر الريادي » أو « بعد الحديث » ( بالمعنى الذي يقصده جنكس ) يفضل عن الحل المضاد للحديث . ان التلفيقية هي نقطة الانطلاق للثقافة العامة الحديثة : فالمرء يستمع للموسيقى الشعبية الأمريكية التي تستخدم ايقاع الروك ، ويشاهد أفلام رعاة البقر ، ويتناول الطعام في مطاعم ماكدونالدز في غدائه ، والأطباق المحلية في عشاءه ، ويضع العطور الباريسية في طوكيو ، ويرتدي ملابس قديمة الموضة في هونج كونج : ان المعرفة في هذا السياق تصبح مسألة ألعاب تليفزيونية ، ومن السهل أن نجد الجمهور الذي يتقبل الأعمال التلفيقية فيتدهور الفن ويسمى



لتملق الأذواق الرديئة عند رعاة الفن • فالفنانون وأصحاب المعارض والنقد والجمهور جميعا « يسرون على غير هدى » ، وتتسم الفترة بأكملها بالركود والتراخي • ولكن هذه الواقعية والسير على غير عدى هي واقعية المال ففي غياب المعايير الاستطبيقية يمكن تقدير قيمة الأعمال الفنية بناء على ما تدره من أرباح ، وتلك الواقعية ترضى جميع التوجهات، مثلما يلبي رأس المال كافة الاحتياجات بشرط أن تتوافر لدى أصحاب تلك التوجهات والاحتياجات القوة الشرائية • أما بالنسبة للذوق فلا داعي للرقرة والحساسية عندما يخلد المرء الى التأمل أو يسعى لتسليته نفسه (٨٤) •

في الفصل الرابع نتناول نظريات جنكس واختلافها عن هذه الرؤية الساخرة • أما بالنسبة لليوتار فانه من ناحية يبدو وكأنه يتفق مع هابرماس في ادانة عمارة ما بعد الحداثة ( محاضرة أدورنو ١٩٨٠ ) (٨٥) ، ولكن ليوتار في المقال نفسه يهاجم نقد هابرماس لتيار ما بعد الحداثة لمحاولته التخلص من « مشروع المودرنية » الناقص (٨٦) : « قرأت لواحد من كبار المفكرين دفاعه عن المودرنية ضد من يدعواهم المحافظين الجدد ، الذين يسعون للتخلص من المشروع الحديث (٨٧) - مشروع التنوير - وهو لا يزال ناقصا لم يكتمل وذلك تحت شعار ما بعد الحداثة » •

ان آخر دعاة التنوير مثل بوبر Popper أو أدورنو Adorno من وجهة نظر هذا المفكر لم يدافعوا عن المشروع سوى في القليل من مناحي الحياة - مثل السياسة في كتاب The Open Society والفن في كتاب Aesthetische Theorie • ان يورجين هابرماس يرى أن المودرنية انما فشلت في السماح للحياة بالانقسام الى تخصصات مستقلة يتعهدا الخبراء كل منهم في مجال تخصصه المحدود (٨٨) •

أشرنا سابقا الى أن هابرماس يشير الى دانيال بل وآخرين في حديثه عن « المحافظين الجدد » سنة ١٩٨٠ ، وأنه أخطأ في قراءة بل اذ رأى أنه يلقي بتبعة « نقص مشروع المودرنية » على الحداثة الثقافية (٨٩) • ولكن قراءة ليوتار لهابرماس لا تصحح هذا الخطأ ، بل تتسبب في قراءة جديدة خاطئة اذ يرى أن هابرماس « يطلب من الفنون ومن التجارب التي تنشأ عنها ... سد الفجوة بين ألوان الخطاب المعرفي والقيمي والسياسي مما يمهد الطريق الى وحدة التجربة » (٩٠) • وهذه المقولة تختلف عن قراءة هابرماس لبل ولكنها تبسيط مبالغ فيه لنظريات هابرماس ( الذي يتناول على سبيل المثال الاتفاق الناشئ عن التواصل بين الأشخاص بدلا من وحدة التجربة ) ، كما أنها تبسيط يضحك من دور

حركة « الريادية » فى المجال الاستطيقى أكثر مما يوحى به هابرماس نفسه (٩١) .

وبناء على قراءته الخاطئة لهابرماس يتساءل ليوتار عن طبيعة « الوحدة » التى يقصدها هابرماس ، ولكنه يتجاهل ما قاله هذا الأخير عن موضوع الاتفاق . وهذا هو تساؤل ليوتار :

« هل الهدف من المودرنية هو بناء وحدة ثقافية اجتماعية تنظم فيها كل عناصر الحياة اليومية والفكر فى وحدة عضوية ؟ أم هل ينتمى المعبر الذى سيصل ما بين الألعاب اللغوية المتعددة - فى مجال الإدراك والقيم والسياسة - الى نسق مختلف عن المودرنية ؟ وإذا كان ثمة نسق مختلف فهل من شأن هذا النسق أحداث توليف حقيقى بين الألعاب اللغوية ؟ » (٩٢) .

كلا الأمرين من وجهة نظر ليوتار يهدفان الى الوحدة أو الكلية المثالية التى لابد من تغييرها :

ان الفرض الأول المتأثر بفلسفة هيجل لا يتحدى فكرة التجربة الكلية التى تتكامل عناصرها جدليا ، أما الفرض الثانى فهو أقرب الى فحوى كتابات كانط Kant فى Critique of Judgement ، ولكن لابد من تقديمه فى سياق فكرة نهاية التاريخ والشخص نهاية واحدة ، مثله فى ذلك مثل النقد الموجه الى ما بعد المودرنية فى بحثها الذى لا يكمل فى فكر التنوير (٩٣) .

وعلى العكس من هابرماس الباحث عن الوحدة الوهمية يقول ليوتار ان « ما بعد الحديث » يتسم بمفهوم جديد بعد كانطى عن الراقى حيث ان « ما بعد الحديث » لا يطرح ما يستعصى على التقديم فى عملية التقديم ذاتها ، بل « ينكر على نفسه السكينة المستمدة من الأشكال الملائمة ، واجماع الأذواق الذى يسمح بالمشاركة الجماعية فى الحنين الى ما لا يمكن الوصول اليه » و « يبحث عن ألوان جديدة من التقديم لا بهدف الاستمتاع بها بل لنقل احساس أقوى بما لا يمكن تقديمه » . ويختتم ليوتار كتابه ( ١٩٨٢ ) بقوله : « الإجابة هى : لنشئ حربا على الكلية » ولكن شهداء لما يستعصى على التقديم ، ولنزد الاختلافات فهذا اكرم لنا » (٩٤) .

وكان ليوتار قد كتب فيما مضى أن الاختلافات بين الاستطيقا الحديثة من ناحية وما بعد الحديث من جهة أخرى هو أن « الاستطيقا الحديثة هى استطيقا الراقى وان كان بها حنين للماضى » بحيث « تسمح بطرح ما هو قابل للتقديم كمجرد محتوى مفقود ، ولكن نظرا لاتساق الشكل فان القارئ أو المشاهد يجد فيه سكينة ومتعة » (٩٥) . « الا أن هذه المشاعر

ليست احساسا حقيقيا بالراقى الذى هو مزيج داخلى من اللذة والألم ،  
اللذة المستمدة من تجاوز العقل لحدود التقديم ، والألم الناشئ عن عدم  
تناسب الخيال أو الحساسية مع المفهوم .

ولكن ليوتار مع الأسف لا يعطى أمثلة محددة للراقى سواء من وجهة  
نظر حدائية أو بعد حدائية . ولعل أعمال الفنان الحديث باريك روثكو  
Mark Rothko تتفق مع وصف ليوتار للراقى الحديث ، الا أن البعض  
قد يرى أن هذه الأعمال تندرج تحت وصفه للراقى بعد الحديث . فعلى  
سبيل المثال يعد كارلو ماريا ماريانى Carlo Maria Mariani من فناني  
ما بعد الحدائة الذين أعجبوا بروثكو ، حيث وصف أعماله بأنها تتسم  
« بشيء من الرقى » (٩٦) . وفى نص لاحق لما كتبه ليوتار عام ١٩٨٢  
يتناول مرة أخرى بعض التساؤلات المتعلقة بالتمثيل والحنين الى الماضى  
فى الفنون البصرية ، ولكن يبدو أن ليوتار هنا يشير الى فنانيين درج على  
وصفهم فى السنوات الأخيرة على أنهم من النماذج الجديدة للمنحى التفكيكى  
فى مذهب ما بعد الحدائة (٩٨) .

ويمكن تلخيص مفهوم الراقى بعد الحديث كما يتبدى فى نص ليوتار  
١٩٨٢ كما يلى :

- ١ - ليس فيه تطلع أو حنين الى ما لا يمكن تقديمه .
- ٢ - لا يثير الاحساس بالسكينة أو اللذة فى تقديم ما لا يمكن تقديمه .
- ٣ - يربط بين اللذة والألم : فاللذة تستمد من محاولة العقل تجاوز  
حدود التمثيل ، والألم ناشئ عن عدم ارتقاء الخيال أو الحساسية  
الى مستوى مفهوم الراقى .
- ٤ - يطرح قضية تقديم ما لا يمكن تقديمه بدون السعى وراء السكينة  
المستمدة من الأشكال الملائمة أو وراء اجماع الأذواق ، وهما أمران  
ان تحققا لأمكن أن يتحول الحنين الى المستحيل الى تجربة مشاركة  
جماعية .
- ٥ - يسعى الى صيغ تقديم جديدة لنقل الاحساس القوى بما لا يمكن  
تقديمه .
- ٦ - لا يضيف الى الواقع ، بل يخلق اشارات تحيل الى تصورات ذهنية  
تستعصى على التقديم .
- ٧ - يتسم العمل والنصبوص بخاصية الحدوث لأن كلا من الفنان  
والكاتب « يعملان بدون قواعد من أجل صوغ قواعد ما سينجزانه  
من أعمال » : ويضيف ليوتار أنه ليس ثمة « قواعد مسبقة » لهذا

الفرض ، ولا يمكن الحكم على هذه المهمة « بناء على أسس محددة » .  
« فالقواعد والصيغ هي ما يسعى العمل الفني ذاته للتوصل  
إليها » (٩٩) ان ليوتار هنا ينهج نهج ما بعد البنيوية .

رأينا أن ليوتار يدافع عن العناصر التجريبية في تيار الحداثة التي  
يعدها آخرون من سمات الريادية ، ولكن يبدو أحيانا - كما في الفقرة  
السابقة حيث يتلاشى دور الفنان - أن رؤيته لهذه العناصر ليست بالضبط  
مساوية لبعض الآراء الحديثة السابقة عن الدور الريادي للفنان  
الفرد (١٠٠) .

يمكن القول بأن معظم الأفعال الريادية الحديثة - ان لم يكن  
جميعها - ورائها دوافع مدركة أو باطنة . ولكن يبدو أن ليوتار يحصر  
دور الفنان في اطار الدوافع الباطنة الى حد كبير ، ومعنى هذا أن أي فعل  
« تجريبي » أو ريادي لا يمكن تعريفه تعريفا دقيقا الا بانتظار ما سوف  
يسفر عنه هذا العمل (١٠١) .

وفي سياق التجارب الريادية التي أفلتت نتائجها من قبضة التحكم  
نذكر ما كتبه روبرت هيور Robert Hughes عن أفول نجم فنان الأداء  
رودلف شوارزكوجلر Rudolf Schwarzkogler الذي يعد من فناني  
الحداثة المتأخرة والذي قضى على نفسه بأفعال متتابعة من شأنها بتر  
الذات (١٠٢) . وقد يعد ذلك فعلا « تجريبيا » مبتكرا على أساس بعض  
المعايير المقترحة في نص ليوتار ، ولكنه من وجهة نظر هيوز مثال سافر  
« لموت الريادية » (١٠٣) .

وثمة مشكلات أخرى في نص ليوتار ، فعلى سبيل المثال يبدو أن  
النقطة السابقة تشكك في النقاط الست السابقة لأنها مصوغة في شكل  
قواعد ، وفي الوقت نفسه تثير التساؤل عن كيفية « شن حرب على النظرة  
الكلية الجمعية » ، ومدى الايمان بتحقيق أهداف مثل هذه الحرب . تلك  
المشكلة تظهر في أعمال تالية لليوتار على استحياء حيث يشير الى أن  
« انهيار مشروع المودرنية » (١٠٤) يرجع الى قوى التحديث ذاتها لا كما  
كتب ليوتار في أعمال سابقة بسبب الشك بعد الحداثي في مستويات  
ما وراء القص المصاحبة للتحديث .

ويبدو أن ليوتار هنا يتخذ موقفا أكثر تشاؤما بشأن امكانية معالجة  
مشاكل المودرنية ، بما فيها قوى التغيير ، من خلال موقف بعد حداثي ،  
فقد كان أقل تشاؤما في أعماله النظرية السابقة عن ما بعد الحداثة .  
وليس من السهل أن نقف على تطور متسق لفكر ليوتار في هذا الاتجاه ،  
فمن ناحية نجد أن بعض أعماله ، وليس جميعها ، تتناول تلك القضية  
تناولا صريحا مباشرا ، وبعضها الآخر لا يفعل ذلك ، كما تتفاوت



الاصطلاحات والمعالجات فى أعماله ، فنرى أن النص الذى كتبه عام ١٩٨٢ أقرب الى موقفه المتشائم الذى يقوض دور الفنان والكاتب ، أما فى ابريل عام ١٩٨٤ فقد كتب فى اعلان مبادئ أعدده لمعرض Les Immatériaux ( ١٩٨٥ ) ما يفيد أن العصر الحديث يعد عصرا يرى فيه الانسان نفسه سيدا للمادة ، أما فى العصر ما بعد الحديث فيتساءل الانسان عن هذه السيادة ، ويعيد صياغتها على هيئة تفاعل بينه وبين المادة ، حيث لم تعد له السيطرة والتحكم فيها (١٠٥) . وعلى النقيض من هذه المقولات نجد أن ليوتار يقول فى « Apostille aux récits » ( فبراير - ١٩٨٤ ) ان مشروع المودرنية لم يعد ناقصا فحسب بل لقد « مات » وقضى عليه « العلم التكنولوجى الرأسمالى » الذى كان فيما يبدو حريصا على احياء المشروع ، وفى هذا القول تبدو المادة وكأنها هى المسيطرة بدلا من الانسان أو التفاعل المشترك (١٠٦) . وقد نلمس من هذه النظرة المتشائمة لما بعد المودرنية أن ليوتار ينظر الى قوى التحديث وقد انفلتت من عقالها بنظرة قريبة من نظرة بودريلار فى أوائل الثمانينيات (١٠٧) ، وشبيهة بتفسيرات فريدريك جيمسون (١٠٨) وغيره التى طرحت فى منتصف الثمانينيات بعد بودريلار وتناولت ما بعد الحداثة وظروفها .

### فريدريك جيمسون :

فى تصدير الترجمة الانجليزية ( ١٩٨٤ ) لكتاب ليوتار The Postmodern Condition يشير جيمسون الى أن ليوتار يكتب بنغمة « أكثر عنفا » فى أعمال أخرى (١٠٩) ، بل ويشير الى أن « ما بعد الحداثة كما تفهم بصفة عامة هى خروج على الثقافة السائدة والاستطيقا السائدة ، وانفصال عن وضع اقتصادى - اجتماعى معين فى لحظة ما تتحدد فى مواجهة الابتكارات والتجديدات البنيوية التى أتت بها ما بعد الحداثة » (١١٠) . ( يختلف جنكس وآخرون مع جيمسون فى هذا التعريف من حيث انهم لا يوافقون على فكرة الانفصال عن الاستطيقا السائدة) . كما يقول جيمسون ان كتاب ليوتار : Answering the Question : What is Postmodernism ? ( ١٩٨٢ ) يضيف نبذة نقدية هجومية على تيار ما بعد الحداثة ، حيث انه يجعلها قريبة الشبه بالعنصر الريادى التجريبي فى مذهب الحداثة فى أوج ازدهاره (١١١) ، تلك الرؤية التى تحفها المشاكل أكثر من رؤية ليوتار التى عرضناها فى صفحات سابقة من هذا الفصل . ويعلق جيمسون بأن مثل هذه الرؤى الاشكالية هى بعض الجوانب الانتقادية العسيرة فى مفهوم ليوتار عن ما بعد الحداثة ، وهى جديرة بالتناول والابراز .

لذلك فليس من الغريب أن نجد جنكس يوجه النقد الى جيمسون لدفاعه عن عناصر يعدها جنكس عناصر حداثية متأخرة لا بعد حداثية . كما تبرز الاختلافات بين جنكس وجيمسون عندما يسلك الأخير مسلك ليوتار وهابرماس فى نقد عمارة ما بعد الحداثة على أنها رفض للتقاليد الحداثية ، ويستلهم رأى ليوتار القائل بأن عمارة ما بعد الحداثة هى تعبير عن الرأسمالية الحديثة .

وقد رأينا فيما تقدم أن ليوتار يتهم عمارة ما بعد الحداثة بأنها تتنصل من اللحظات التجريبية المميزة للحداثة برفضها للباوهاوس (١١٢)، ولكنه فى عام ١٩٨٢ يهاجم عمارة ما بعد الحداثة لأنها أصبحت جزءا من الثقافة الرأسمالية (١١٣) . كما نرى جيمسون فى تقديمه لكتاب ليوتار *The Postmodern Condition* يقول ان عمارة ما بعد الحداثة يمكن أن تكون « لحظة ثرية خلاقة تتسم بأعلى درجات البهجة والتلاعب الاستطيقى » ، أما الحداثة الأقدم عهدا فيصفها بأنها « موقف مربع » (١١٤) ولكنه يتفق مع هابرماس فى أن عمارة ما بعد الحداثة رد غير شاف من الناحية القيمة على تساؤلات ومشكلات المودرنية (١١٥) ، ويستوحى بوصف ليوتار لها بأنها جزء من ثقافة الرأسمالية فى مقالات أخرى له ( جيمسون ) فى منتصف الثمانينيات .

فعلى سبيل المثال كتب جيمسون مقالا عام ١٩٨٤ بعنوان *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Capitalism* فى دورية *New Left Review* حيث أشار الى عمارة ما بعد الحديث وبعض الأشكال الفنية الأخرى بوصفها من فنون البوب التى وصفها بأنها « بعد حداثية » :

لقد افتتنت تيارات ما بعد الحداثة بالرخيص والسوقى : كمسلسلات التليفزيون وثقافة الأعمال الفنية المبتذلة ، والاعلانات والموتيلات وعروض الترفيه المسائية المتأخرة وأفلام الدرجة الثانية من هوليوود ، وما يسمى بالأدب الشعبى ( أو المناظر ) الذى تولد عنه سيل من المطبوعات الرخيصة مثل قصص الرعب والروايات الغرامية والسير الشعبية والروايات البوليسية وروايات الخيال العلمى والفانتازيا . . . كل هذه المواد لم تعد مجرد مصدر للاقتباس منها كما كان جويس Joyce أو مالر Mahler سيفعلان لو شهداها ، بل ان هذه المواد أصبحت تغوص فى أعماق تيارات ما بعد الحداثة وتتوحد بها (١١٦) .

ان المجتمع الذى أطلق عليه دانيال بل مجتمع ما بعد التصنيع هو من وجهة نظر جيمسون ليس بمجتمع « ما بعد الحديث » لأنه يتناقض وما وراء القص فى الرأسمالية بل انه كما قال الاقتصادى الماركسى ايرنست

ماندال Ernest Mandel مجتمع « رأسمالي متأخر » يعيش لونا من الرأسمالية « أنقى » من المراحل التي سبقتة (١١٧) • ولعل دانيال بل لن يرفض تماما فكرة دعم رأس المال للمجتمع الذي وصفه بمجتمع ما بعد التصنيع ولكنه كما رأينا في الفصل السابق ينتقد رأسمالية « ما بعد القيم » في الثقافة الحديثة وما بعد الحديثة ، كما يفرق بوضوح ما بين ما بعد الصناعي والصناعي وهذا ما لا نجده عند جيمسون في اقتباسه لبعض مصطلحات ماندال (١١٨) •

يقول جيمسون انه ينظر الى مجتمع ما بعد التصنيع من زاوية العناصر الرأسمالية (١١٩) لا من زاوية الحتمية التكنولوجية (١٢٠) ، الا أنه يتناول الرأسمالية المتأخرة بوصفها « شبكة عالمية جديدة لا مركزية مما يعيد الى الأذهان وصف بودريار لتكنولوجيا الاتصالات المعاصرة (١٢١) ، ويتناول جيمسون « عجز عقولنا البشرية - على الأقل في الحاضر - عن استيعاب شبكة الاتصالات اللامركزية متعددة الجنسيات التي تغطي كوكبنا والتي نجد أنفسنا نحيا خلالها فرادي » • ان هذه المقولة باستخدامها لغة الحتمية التكنولوجية توحي بأننا بعد غير مؤهلين لفهم الطبيعة الحقيقية لما يجب أن يسمى « الرأسمالية المتأخرة » كما قال جيمسون (١٢٢) •

في عام ١٩٨٤ كتب جيمسون أن ما بعد الحديث يتمثل في ثقافة الرأسمالية وأن مجتمع ما بعد التصنيع هو مجتمع الرأسمالية المتأخرة ، والى جانب ذلك نجد الوصف التالي لما بعد الحديث ، وما بعد الصناعي في مقال كتبه في كتاب نشره هال فوستر Hal Foster عن ثقافة ما بعد الحديث سنة ١٩٨٣ :

ما بعد الحداثة ليس مجرد مصطلح يصف أسلوبا بعينه ، وإنما - على الأقل من وجهة نظري - هو مفهوم يقسم التاريخ الى فترات للربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة في النفاقة وظهور شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد - وهذان هما ما يطلق عليهما التحديث أو مجتمع ما بعد التصنيع أو المجتمع الاستهلاكي ، أو مجتمع وسائل الاعلام أو الابهار ، أو الرأسمالية متعددة الجنسيات (١٢٣) •

هذا الرأي فيه تولىف وخلط بين مفاهيم ما بعد الحديث وما بعد عصر التصنيع ، والتحديث والرأسمالية ، وبالإضافة الى ذلك يربط جيمسون في مقاله في Postmodern Culture في كتاب فوستر بين وصفه لما بعد الحداثة التي يعدها جزءا من مجتمع وسائل الاعلام والابهار ، والمجتمع البيروقراطي القائم على الاستهلاك المنظم ، وما يسميه « مجتمع ما بعد التصنيع أو المجتمع الاستهلاكي » من ناحية ، والعناصر التي يرى

ليوتار أن مذهب ما بعد الحداثة يتقدمها أو يتقضيها . ويوضح جيمسون ما يقصده بالمساواة بين ما بعد الحديث وما بعد الصناعات ورأس المال في Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism حيث يقول : « هذه الثقافة بعد الحديثة العالمية - وفي الوقت نفسه الأمريكية - هي تعبير بنوي وداخلي عن موجة كلية جديدة من الهيمنة الأمريكية على العالم عسكريا واقتصاديا : وهكذا وكما هي الحال على مر تاريخ الطبقات تمثل الثقافية الوجه الآخر للدمار والتغذيب والموت والأهوال » (١٢٦) . وقد انتقد ايهاب حسن هذه الفقرة مؤخرا على أنها « تنوء حملا بالفكر الأيديولوجي » . ان الاستعارة في هذه الفقرة تجعل ما بعد الحداثة مرادفا للأهوال ، ولكن بها احياء يحيل ما بعد الحديث الى العناصر التي تتولد عنها تلك الأهوال ( ويلاحظ أن لفظ terror أي « الهول » جاء في تصدير جيمسون لكتاب ليوتار ( ١٩٧٩ ) مقترنا بالحداثة ) .

وبالمثل ينتقد جيمسون عمارة ما بعد الحداثة نقدا يختزلها لبضع سمات من سمات كثيرة أوردها المؤرخون المعماريون أمثال تشارلز جنكس وأبرز هذه الخصائص المعارضة Pastiche (١٢٧)، وهي سمة يراها جيمسون ملمحا عاما لعمارة ما بعد الحداثة (١٢٨) ، كما يقول في مقال Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism الذي ظهر في New Left Review ( ١٩٨٤ ) :

ان المحاكاة التهكمية Parody لتكشف أنها لا تهدف الى شي ، عندما بدأ ذلك الشيء الغريب المسمى Pastiche يحل محلها تدريجيا . والمعارضة Pastiche مثلها مثل المحاكاة التهكمية هي محاكاة ترتدى قناعا غريبا ، أو حديث بلغة ميتة ، ولكنها أيضا تعنى ممارسة هذه السخرية في اطار محايد يخلو من مفاصد المحاكاة التهكمية ، والنزعة الهجائية والضحك وأية معتقدات درج على قرنهما باللغة غير الطبيعية ولو للحظات ، أي أن سلامة اللغة ورصانتها لا تزال موجودة في المعارضة . فالمعارضة اذا هي محاكاة تهكمية باردة : تمثال أعمى المقلتين : انها بالنسبة للمحاكاة التهكمية بمثابة نوع من المفارقة الساخرة الباردة ( التي هي ابتكار حديث من الناحية التاريخية ) بالنسبة لما يطلق عليه وين بوث Wayne Booth « المفارقات الساخرة الثابتة » في القرن الثامن عشر (١٢٩) .

ومن الأسباب التي يذكرها جيمسون لظهور هذا الشكل الجديد من المحاكاة التهكمية Parody الاضمار الى المعيارية normlessness في الدول الرأسمالية المتقدمة (١٣٠) .

وكان جيمسون قد كتب قبل ذلك في الكتاب الذي أصدره فوستر



عن ثقافة ما بعد الحديث أن المعارضة ليست مجرد تعبير عن ثقافة استهلاكية فحسب بل شكل « لا معياري » أو بارد للمحاكاة التهكمية ظهر مع الحداثة :

المعارضة مثلها مثل المحاكاة التهكمية هي محاكاة لاسلوب فريد أو غريب أي ارتداء قناع اسلوبى ، والحديث بلغة ميتة ، ولكنها أيضا تعنى ممارسة هذه السخرية فى اطار محايد يخلو من مقاصد المحاكاة التهكمية ، والنزعة الهجائية والضحك والاحساس الباطنى الكامن بأن هناك شيئا طبيعيا بالمقارنة بهذا العرض الكوميدي . ان المعارضة لهى محاكاة تهكمية باردة ، فقدت روح الدعابة : ان المعارضة بالقياس الى المحاكاة التهكمية هي بمثابة نوع من المفارقة الساخرة المحايدة المدهشة بالنسبة لما يطلق عليه وين بوث المفارقات الساخرة الثابتة والكوميديّة التي شاعت فى القرن الثامن عشر تقريبا (١٣١) .

ويلاحظ أن رؤية جيمسون للمعارضة بعد الحديثة فى هذين العاملين مستمدة من نظرية العمارة بعد الحديثة (١٣٢) ، ولكن المدهش حقا أن هذه الرؤية نسمع بها صدى لوصف بودريار للعالم الرأسمالى المعاصر حيث « تحوم المحاكاة التهكمية دونما قصد فوق كل شيء » فى فراغ يقال ان الفن يشغل كل ركن فيه وهو ميت . ويعمل بودريار ذلك بأن روح « تعالى النقدي قد تلاشت » ، ليس هذا فحسب بل « ان الواقع نفسه ، وقد اصطبغ تماما بمذهب استيطقي لا ينفصل عن بنيته ، أصبح موضعاً للخلط بينه وبين صور هذا الواقع » (١٣٣) .

فى هذا المقال يستخدم بودريار لفظى hyperreality ( ضخامة الواقع ) و hyperspace ( ضخامة الفراغ ) كمحددين لهذا العالم ، وسنعود اليهما عند استعراض مفهوم جيمسون عن « ضخامة الفضاء » لوصف ما يراه كصفات بعد حداثية فى فندق بوناڤنتير Bonaventure فى لوس أنجلوس وذلك فى مقاله Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism ( ١٩٨٤ ) .

كما يستخدم بودريار لفظ Parody ( المحاكاة التهكمية ) استخداما آخر قد يساعد على فهم معنى المحاكاة التهكمية الباردة (blank Parody) عند جيمسون فى وصفه للمعارضة بعد الحديثة ، وهذا ما نجده فى مقال بودريار (١٣٤) : Gesture and Signature : Semiurgy in Contemporary Art حيث يصف الفن المعاصر بأن له مظهرا نقديا ولكنه متواطىء مع العالم المعاصر: « ان الفن يلعب لعبته مع العالم المعاصر وهو ذاته جزء من اللعبة اذ يستطيع أن يقدم محاكاة تهكمية لهذا العالم ، أو يوضحه أو يحاكيه

كما هو أو غيره ولكنه لا يقلب نظامه أبدا لأن نظام العالم هو نظام الفن ذاته .

يتحدث بودريار هنا عن الفن الحديث ، الذى يتناوله أيضا فى The Orders of Simulacra ، حيث يصف الظروف التى نجد فيها الفن فى كل مكان ، ولكنه فن ميت ، والمحاكاة التهكمية غير المقصودة التى تحوم حول كل شيء . وجدير بالذكر أن جيمسون فى مقالاته عن ما بعد الحداثة يميز ما بين الأشكال النقدية للحداثة وبرود ما بعد الحداثة ، ولكنه فى وصفه لما بعد الحديث يستلهم ما كتبه بودريار عن الحداثة (١٣٥) .

أى أن جيمسون فى تناوله للمحاكاة التهكمية بعد الحديثة بوصفها محاكاة أو « معارضة » « باردة » أو « عمياء » أخذ من توصيف بودريار للفن الحديث فى استعماله للمحاكاة التهكمية ، وطبق ذلك على ما رآه ( جيمسون ) بأنه ينتمى لما بعد الحديث ، بحيث ينشأ لدينا مرة أخرى اسقاط لمشاكل المودرنية وعناصرها الرأسمالية على ما بعد الحديث .

والى جانب خصائص المحاكاة التهكمية الحديثة السابق ذكرها يتحدث بودريار عن العالم المعاصر فى The Precession of Simulacra قائلا : « ان المحاكاة حنين طاغ الى الماضى ، واسترجاع خيالى فى صورة مختزلة لكل الاشارات المفقودة وهذا فقط هو ما يظل باقيا لنا » (١٣٦) .

فى تلك المقولة نجد صدى لوصف جيمسون للمعارضة بعد الحديثة حيث ان جيمسون ينتقد المعارضة بعد الحديثة لاغراقها فى الحنين الى الماضى فى : Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism (١٩٨٤)

(١٣٧) ، بل انه يسلك مسلك بودريار عندما يقول : « لا حيلة لنا الآن اذا ما أردنا قراءة التاريخ سوى أن نقرأه من خلال صور البوب وأشباح ذلك التاريخ الموجودة لدينا ، أما التاريخ ذاته فيظل دائما أبدا عزيزا على المنال » (١٣٨) . ان الحنين للماضى الذى تعكسه المعارضة بعد الحديثة فى رأى جيمسون ليس بأفضل حالا من الحنين المتبدى فى الحداثة فى رأى ليوتار (١٣٩) - ولا يقدم بديلا عنه .

يصف جيمسون ما بعد الحداثة بأنها باردة لعدة أسباب منها « موت الشخص الفرد الذى عاش قبلها » . وفى ذلك كتب جيمسون فى مقاله الذى صدر فى كتاب فوستر (١٤٠) :

المعارضة مرة أخرى : فى عالم يتعذر فيه الابتكار الاسلوبى لا يتبقى لنا سوى محاكاة أساليب ميتة ، والحديث من خلال أقنعة وأصوات تنتمى لأساليب محفوظة فى متحف وهمى . ولكن هذا معناه أن الفن المعاصر أو فن ما بعد الحداثة سيتناول الفن ذاته بأسلوب جديد ، بل ان رسالة أساسية من رسائل هذا الفن ستغدو الفشل الحتمى للفن والاستطيقا ، أى فشل الجديد و « السجن » فى الماضى (١٤١) .

لعل هذا الرأي هو النتيجة المنطقية لتضاؤل دور الفنان كما قال ليوتار في كتابه سنة ١٩٨٢ . ومن المشاكل التي تعترض الكتابات التي أعقبت هذا النص وتناولت موضوع ما بعد الحداثة أن ليوتار كان يود فيما يبدو أن يحتفظ بدور نقدي للعمل المنتمى حقا لتيار ما بعد الحداثة ، أما أعمال جيمسون ومن تبعوه فتميل الى تناول اختزال الشخص كجزء من انحطاط أوضاع ما بعد الحديث بصورة عامة . وليس ثمة حركة ريادية بديلة وبعد حدائية لتقف في مواجهة فشل عمارة ما بعد الحداثة - وأشباهها في دنيا الفن - ذلك الفشل الذي يقف على طرف النقيض للتقاليد الحدائية النقدية المفقودة .

كما ترجع فكرة « موت الشخص » الى ما يمكن وصفه بما بعد البنيوية التي تنتمي لحقبة الحداثة المتأخرة ، وكما أشرنا سالفًا ترجع أيضا للنظريات الحدائية عن نزع الملكية أو التشييء الذي ظهر في نظريات ما بعد البنيوية ، ولكن جيمسون لا يشير الى ذلك ولا الى ارتباط فكرته عن ما بعد الحداثة بنظرية الحداثة المتأخرة ، ولكنه في مقاله عام ١٩٨٤ عن: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* يكتفى بالقول - وهذا أمر مشير للارتباك - ان « نزع ملكية الشخص » عند تيار الحداثة قد حل محله « تفتيت الشخص » في تيار « ما بعد الحديث » مما يسترجع الى الأذهان الفكرة « ذائعة الانتشار » عن « نهاية الوحدة البرجوازية المستقلة أو النفس أو الفرد » (١٤٢) .

كما أشرنا سالفًا ينطلق جيمسون من هذه المقولة الخاصة بموت الشخص المنفرد قديما كأحد محاور ما بعد الحداثة الى وصف المعارضة بعد الحدائية على أنها شكل من أشكال « المحاكاة التهكمية الباردة » . وهنا نلاحظ مرة أخرى بدراسة تعريفات جيمسون وتطبيقاتها على المعارضة في عمارة بعد الحداثة أن عمارة ما بعد الحداثة ، أو من اشتغلوا بنظرياتها وتطبيقاتها ليسوا هم الذين أسهموا في نظرية «موت الشخص» ، بل ان جيمسون طور آراءه على أساس نظريات ما بعد البنيوية المنتمة لتيار الحداثة المتأخرة ، أو ما بعد الحداثة التفكيكية (١٤٣) .

كما يلاحظ أن مصطلح « المعارضة » - الذي يميز به جيمسون ما بين المحاكاة التهكمية الحديثة وما بعد الحداثة - شاع استخدامه في سياق الحداثة حيث استخدم أحيانا بمعنى المحاكاة التهكمية ، كما استخدم هذا المصطلح في الانجليزية منذ القرن الثامن عشر على الأقل (١٤٤) . ورغم أن الكثيرين نهجوا نهج جيمسون في اعتبار المعارضة ملمحا من ملامح ما بعد الحداثة بوصفها « شكلا باردا من أشكال المحاكاة التهكمية » فانها أساسا صيغة أدبية استخدمت في فترات زمنية مختلفة لأغراض مختلفة مثلها في ذلك مثل المحاكاة التهكمية والمفارقة الساخرة . ويلاحظ أيضا أن جيمسون يخطئ في تفسيره لجنكس على أنه « معاد للحداثة » (١٤٥)



ويغفل حقيقة مهمة عن عمارة ما بعد الحداثة التي يمتدحها جنكس وهي أن ذلك اللون من ألوان العمارة يستوحى بعض تقنيات الحداثة وإن اختلفت أغراضها وصورها عن الماضي بعض الشيء (١٤٦) .

وسوف نتناول بعض هذه النقاط لاحقا مع التركيز على استعراض جنكس لمفهوم المعارضة . أما الآن وتلخيصا لما تقدم فيمكن القول بأن جيمسون يسقط مفهوم بودريلار عن المحاكاة التهكمية الحديثة على استخدام المعارضة في عمارة ما بعد الحداثة ، وهذا راجع لخطأ في تصنيفات جيمسون للمفاهيم حيث أنه يخلط على الأقل بين معنيين مختلفين ومصادرهما ( أ : مفهوم جيمسون عن المعارضة اللامعيارية ، ب : المعارضة المستخدمة في عمارة ما بعد الحداثة ) ، حيث أنه يسقط معنى أ ( اللامعيارية ) على مصدر ب ( استخدام المعارضة في عمارة ما بعد الحداثة ) كما لو أن المصدرين المختلفين والمعنيين المختلفين لا وجود لهما (١٤٧) .

وقد كتب ايهاب حسن مؤخرا أن رؤية جيمسون لتقافة ما بعد الحداثة كنقافة ليس فيها سوى محاكاة الأساليب الميتة - رؤية جزئية لما بعد الحداثة ، كما أنها تلوى عنان الأمور « لتقيد ما بعد الحداثة إلى فرضيات قديمة ورجعية إلى حد ما » . ويضيف ايهاب حسن قائلا : « تلك الرؤية من شأنها تعريف الابداع ونقده بأسلوب حدائي بل وادواردى Edwardian بحيث ينطبق التعريف والنقد على مجتمع يختلف كل الاختلاف في طرق تمثيل الذات والاجراءات السائدة فيه » (١٤٨) .

ويرى ايهاب حسن أن عدم رضا جيمسون والآخرين عن ما بعد الحداثة أمر له ما يبرره . ولكن هذا يدعو « لأعمال الخيال من أجل التقييم » وإلى « إمعان التفكير في الأطر التفسيرية التي نستخدمها » . ويقول ايهاب حسن أن حقيقة الخراب والدمار الذي يعم العالم ربما لا تتعدى كيفية إدراكنا لهذا الخراب ، ولعل ايهاب حسن هنا متأثر بالجزء التاسع من A Study of History لتوينبى .

ويذهب جيمسون إلى القول بأن ما بعد الحداثة في فن العمارة ليس في حد ذاته أسلوبا مميزا لفترة واحدة بعينها ، وإنما ينطوى على شتى الاشارات إلى طرز قديمة مثل الباروكي بعد الحديث ( مايكل جريفز Michael Graves ) أو الروكوكو بعد الحديث ( تشارلز مور Charles Moore ) أو فنتورى ( Venturi ) أو طراز ما بعد الحداثة الكلاسيكية أو ما بعد الحداثة الكلاسيكية الجديدة ( مثل روسي Rossi ) كمثال للأول ، ودي بورزمبارك كمثال للثاني ( De Porzemparc ) ، وربما أيضا لمحات عن الرومانسية ومن الأسلوب التكلفى التصنعى ، بل وشيء من ما بعد الحداثة الحديثة في أوج ازدهارها (١٥٠) ، ولكن جيمسون



لا يميز بوضوح بين الدلالات المختلفة للمعارضة لدى معماري ما بعد الحداثة - ومن هذه الدلالات التعبير عن الحنين الى الماضي أو التوصل الى التعقيد والتناقض الذي يتحدث عنه فنتورى وجنكس ( ١٥١ ) .

كما أن جنكس نفسه يميز بين التليفقية الضعيفة والتنويع الشديد الملحوظ الذي اتسمت به ما بعد الحداثة وذلك في الطبقات المنقحة والمزينة من The Language of Post-Modern Architecture ( ١٩٧٧ ) وفي مواضع أخرى حيث يقول : « في مقابل التليفقية الضعيفة ... يبدو أن تيار ما بعد الحداثة قادر على الأقل على مزيد من التنويع القوى » ( ١٥٢ ) ، ولكن جيمسون وأتباعه يغفلون بعض الشيء من هذه العبارة . وحيث ان جنكس يرى عملية الانتقاء بمثابة جوهر التليفق فان الانتقاء يغدو مصدر القوة في « التليفقية الراديكالية » الجديدة في تيار ما بعد الحديث .

ان مفهوم جنكس عن ما بعد الحديث في ضوء فقرات كهذه ينطوي على تأكيد قدرة الفنان المعمارى على الاختيار بين القيم المعبر عنها في العمل بعد الحديث ، الأمر الذى لا يتفق مع رأى فريدريك جيمسون عن موت الشخص ، وهو رأى ينتمى لتبار ما بعد البنيوية ، ويعد تفسيراً لما وصفه جيمسون « باللامعيارية » في المعارضة بعد الحداثية . فالمعمارى بعد الحديث كما يراه جنكس قادر على إعادة القيمة الى عن المسارة وفي الوقت نفسه فتح الباب أمام « التقييم الشخصى » لتلك القيمة ( ١٥٣ ) ، وهذا خلاف ما يراه جيمسون . أى أن التنويع من وجهة نظر جنكس وليس الامتثال لما هو موجود هو نتيجة لعمارة ما بعد الحديث ، وهذا التنويع يؤكد قيمة الفنان المعمارى والمستخدم بدلا من أن ينفيها ( ١٥٤ ) .

كما يربط جنكس بين هذا الموضوع الأخير و « التليفقية الراديكالية » في الطبقات التى صدرت من كتابه عام ١٩٧٨ وبعد ذلك ، حيث يقول :

ان التليفقية الراديكالية تشرع في البناء على أساس الأذواق واللغات السائدة في مكان ما بعينه وتثقل كاهل العمارة برموز ( وإشارات لا داعي لها ) بحيث يمكن أن يكون البناء مفهوما ومستطابا لدى ثقافات متنوعة الأذواق سواء للخاصة أو العامة . وعلى الرغم من ان التليفقية تبدأ بهذه الرموز فانها لا تستخدمها بالضرورة لنقل الرسالة المنتظرة أو رسالة من شأنها مجرد اثبات قيم موجودة بالفعل . ان التليفقية بهذا المعنى لها طبيعة سياقية وجدلية ، حيث انها تحاول خلق خطاب بين الثقافات ذات الأذواق المختلفة بل والمتناقضة في الأعم الأغلب ( ١٥٥ ) .

هذا الجانب من نظرية جنكس عن بعد الحداثة ينطوي على تصور أن العمارة بعد الحديثة يجب أن تقرر الحداثة بألوان أخرى من الأساليب

والطرز . ولكن جيمسون لا يتعرض لهذا الجانب إلا بإلماء ، حيث انه كما  
أشرنا يرى أن شكل المعارضة « اللامعيارى » هو المحدد الأساسى لعمارة  
ما بعد الحداثة ، أما القرن بين الحداثة وغيرها من الطرز فهذا ما لا يأخذ  
حقه من الدراسة عند جيمسون . ولعل هذا ما حدا بجيمسون الى وصف  
جنكس بأنه « معاد للحداثة » anti-modernist فى مقال له عن ما بعد  
الحداثة ( ١٩٨٤ ) بعنوان (١٥٦) The Politics of Theory : Ideological  
Positions in the Postmodernism Debate. بل ان جيمسون يصنف  
الطرز والحركات المعمارية التى لا تقترن الحداثة بغيرها من الطرز ،  
على أنها « بعد حداثة » مثل ما بعد الحداثة الحديثة فى أوج ازدهارها  
التي يتحدث عنها فى المقال نفسه (١٥٧) .

مثل هذه التصنيفات لا تصدق على مؤرخى عمارة ما بعد الحداثة  
مثل جنكس فقضية ما بعد الحداثة الحديثة فى أوجها موضع للتساؤل  
لأن جيمسون يبدأ مقاله الذى كتبه عام ١٩٨٣ فى الكتاب الذى أصدره  
فoster بقوله ان تيارات ما بعد الحداثة التى يستعرضها « نشأت كرد  
فعل لأشكال راسخة بعينها من الحداثة المزدهرة التى غزت الجامعات  
والمتاحف والمعارض الفنية ومختلف المؤسسات » (١٥٨) . ولكن يمكن  
القول كذلك بأن تلك التيارات ترتبط بروابط عديدة مع الحداثة ، وان  
كانت طبيعة هذه الروابط لا تحتم بالضرورة نشأة ما بعد الحداثة من  
وجهة نظر جنكس مثلا . فعلى سبيل المثال يعدد جيمسون بعض الأعمال مثل  
Learning from Las Vegas لروبرت فنتورى (١٥٩) ( ولكن جيمسون  
لا يدرج عملا آخر لفنتورى وهو : Complexity and Contradiction  
والذى يوضح بعض محددات العمارة بعد الحداثة بمفهوم جنكس أكثر  
من العمل السابق ) (١٦٠) ، ومن الأمثلة التى يذكرها جيمسون أيضا  
فن البوب Pop Art عند آندى وارهول Andy Warhol والواقعية فى  
التصوير الفوتوغرافى Photo-Realism . وهذه الأمثلة من وجهة نظر  
جنكس وآخرين أقرب الى الحداثة المتأخرة منها الى ما بعد الحداثة بمعناها  
الدقيق (١٦١) . ويبدو أن جيمسون هنا يفترض أن  
Learning from Las Vegas الذى نفذه كل من فنتورى وسكوت براون Scott Brown  
وايزنور Izenour يؤثر المذهب النسعى على الحداثة المزدهرة وأن  
عمارة ما بعد الحداثة بصفة عامة تهدف الى رفض الحداثة المزدهرة التى  
تعتمد الى تفكيك الاعتراض الموجه للثقافة الرقيقة والرخصة الذى شنته  
الحداثة المزدهرة ، والى العودة الى الثقافة الرخصة من خلال استخدام  
صور البوب وأساليبه ( وهذا رأى هو ما ذهب اليه فيدلر ثم ايهاب  
حسن ) (١٦٢) ، وفى مقابل هذا نجد أن جنكس يركز على مفهوم  
المزاوجة ، وهو ما لا يتوافر فى تلك الأعمال الحداثية المتأخرة المذكورة  
عند جيمسون كأمثلة لما بعد الحداثة ، وكما سيتضح لاحقا فإن هذا

الاختلاف يعنى أن جنكس يختلف مع جيمسون أيضا فى تناوله للرفيع  
والرخيص المبتذل .

ينتقد جنكس جيمسون لاستعماله الفضفاض لمصطلح ما بعد الحديث  
ليضم « كل ردود الأفعال ضد الحداثة المزدهرة ٠٠٠ بحيث يزيل الفروق  
بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية وبين ملمحين أساسيين هما المعارضة  
والفصام » وذلك فى كتابه What is Post-Modernism ( ١٩٨٦ ) . أما فى  
مقدمة الطبعة الثانية المزيده والمنقحه من The Language of Post-Modern  
Architecture ( ١٩٧٨ ) فقد كتب جنكس أن تيسار ما بعد  
الحداثة يحاول التغلب على الاتجاه نحو مذهب الصفوة فى الحداثة ،  
لا بالتخلي عن الحداثة بل « بالتوسع فى لغة العمارة فى شتى الاتجاهات  
نحو العامية والتراث التقليدى واللهجات الدارجة المسموعة فى  
الشارع » ( ١٦٤ ) . وبذلك تصبح « العمارة مزيجا يجمع بين الصفوة  
ورجل الشارع » . وجدير بالذكر أن مزج عمارة بعد الحداثة لطرز عدة  
عند جنكس ليس معناه ازالة الفصل « الحداثى » بين الثقافة الرفيعة  
والثقافة الرخيصة ، أو تحويل الرفيع الى الرخيص كما يقول فيدلر  
وأتباعه ( ١٦٥ ) بل ان هذا الجمع بين الطرز عند جنكس يمثل اتساعا  
للغة الحداثة لتخاطب جمهورا أعرض من المتلقين ، بل انه لا يعنى بالضرورة  
احداث تناغم بين الضدين وانما مجاورتهما بحيث يكتسب كل منهما  
مجموعة جديدة من الدلالات مع ابراز لنقاط الضعف الكائنة فى كل منهما  
على حدة ( ١٦٦ ) ، ومن أمثلة ذلك مشروع معرض New State Gallery  
فى شتوتجارت الذى نفذه ستيرلنج وويلفورد وشركاؤهما  
Stirling, Wilford and Associates . الى جانب ذلك وضع جنكس  
فى عام ١٩٨٦ قائمة تميز ما بين محددات الحديث والحديث المتأخر من  
جهة ، وما بعد الحديث من جهة أخرى ، وفى هذه القائمة نرى أن الحداثة  
تميز ما بين الرفيع والشعبى فى مقابل ما بعد الحداثة التى تميز ما بين  
الرفيع والاشتراكى ( بمعنى المشاركة والاسهام ) ( ١٦٧ ) ، وفى مواضع  
أخرى وكما أشرنا سابقا يؤكد جنكس أن قرن الطراز الحديث بغيره فى  
عمارة ما بعد الحداثة لا يمحو بالضرورة الخط الفاصل بين الفن الرفيع  
والفن الشعبى ولا يستبدل الثانى بالأول ، بل يجمع الطرز المختلفة فى  
توليفات جديدة شتى .

ان وصف جيمسون لمكانة الصور الشعبية فى عمارة ما بعد الحداثة  
ليس وصفا دقيقا لهذا الطراز المعمارى ، ولا هو وصف دقيق للنظريات  
الخاصة بهذا الطراز ومنها نظرية جنكس . كما أن المثال الذى يعطيه  
كنموذج لبناء بعد حديث يعد من وجهة نظر جنكس وغيره من المؤرخين  
المعماريين بناء ينتمى اما للحداثة أو الحداثة المتأخرة، وهو فندق بوناونتير



Bonaventure لجون بورتمان John Portman في لوس أنجلوس وذلك في مقال Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism ( ١٩٨٤ ) . في هذا المقال يصف جيمسون الفندق بأنه بناء يانع بعد حديث وهو شعبي في جوهره ( فالشعبي من محددات عمارة ما بعد الحداثة عند جيمسون كما رأينا ) ولكنه يعتمد على ما يسميه جيمسون خلق « فضاء فسيح لا مركز له » ( ١٦٨ ) ، وهي سمة يراها سمة بعد حداثة ، أما جنكس فيصف هذا الفندق بأنه نموذج للحداثة المتأخرة يتسم بالمبالغة في « التضخيم الحدائي للفراغ » على عكس الأبنية التي يعدها نموذجا لما بعد الحديث والتي يأخذ الفراغ فيها طابعا انسانيا أكثر من ذلك الفندق ( ١٦٩ ) .

أما مصطلح الفضاء الضخم عند جيمسون فلا يعكس خصائص عمارة ما بعد الحداثة ، بقدر ما يعكس مفاهيم بودريالار كما أسلفنا . ويقول جيمسون عن الفضاء الهائل في فندق بوناغنتير الذي صممه بورتمان : « لقد نجح أخيرا في تجاوز طاقات الجسد البشري وقدراته على تحديد وضع الجسد ، وتنظيم الموجودات المدركة المحيطة به بحيث يتعرف على وضعه في العالم الخارجى كما لو كان على خريطة » . وهنا نشير الى ما كتبه بودريالار في The Orders of Simulacra قبل حديثه عن المعارضة غير المقصودة التي تحوم حول كل شيء ، حيث يشير الى نمو « الفضاء الضخم في عملية التمثيل بحيث يمتلك كل فرد في التو واللحظة صورة لحياته » ( ١٧٠ ) كما يتحدث عن « مذهب تضخيم الواقع في المحاكاة » التي تعتمد الى « تكسير الواقع الى تفاصيل دقيقة » ، وعن « الرؤية المنعكسة الى ما لا نهاية » و « الشكل المتسلسل » حيث « يتشتت الانتباه الموجه الى شيء ما بسبب تغير الشيء ذاتيا في سلسلة لا نهاية لها » ( ١٧١ ) . وقد يبدو أن معنى الفضاء الضخم عند جيمسون قريب من معنى الواقع الضخم عند بودريالار ، الا أن بودريالار يربط الواقع الضخم بمجال الفضاء عندما كتب مقالا لكتاب فوستر ( ١٩٨٣ ) تحدث فيه عن ما أسماه « حقبة الواقع الفائق » وفيها نجد أن « كل الصور والاستعارات التي عشناها فسيولوجيا ونفسيا على الأرض أصبحت الآن تسقط على الواقع دونما استعارة ، في فضاء مطلق هو أيضا فضاء المحاكاة » ( ١٧٢ ) . إن مفهوم المجتمع بعد الحديث عند جيمسون يشترك مع مجتمع الصورة الزائفة عند بودريالار في أن كليهما يقوم على الرأسمالية الجديدة والتكنولوجيا المتقدمة ويموج بالافتعال والمحاكاة غير المقصودة ( أو الباردة ) . وفي America ( ١٩٨٦ ) يصف بودريالار ثقافة أمريكا ومحاكاتها للثقافات الأخرى مما يجعلها ( مرآة لانحطاط أوروبا وواقعا فائق العنفوان » ( ١٧٣ ) . وسواء انتقد جيمسون أو بودريالار فندق بوناغنتير أو رأيا فيه مبعثا للسرور فانه بالنسبة لجنكس مثال للحداثة المتأخرة



رغم الاتساع الهائل فيه ، وليس مثالا لما بعد الحديث .

وثمة آخرون يرون أن هذا البناء نموذج للحدثة ، منهم من سبق جنكس في وضعه لمؤشرات ما بعد الحدثة مثل روبرت فنتورى الذى تناول استخدام الفراغ على نحو حدائى تناولا جديدا فى Complexity and Contradiction ( ١٩٦٦ ) ( ١٧٥ ) ، ومنهم من كتب بعد ذلك مثل المؤرخ المعمسارى الألمانى هاينريش كلوتز Heinrich Klotz الذى تناول بناء فندق بونافنتير تحت عنوان « العمارة الحديثة » لا « عمارة ما بعد الحدثة » ( ١٧٦ ) وفى مواضع أخرى ينتقد كلوتز جنكس لتمييزه بين ما بعد الحدثة والحدثة المتأخرة فى العمارة ولكنه يؤكد على سمات فندق بونافنتير التى جعلت جنكس يصنفه على أنه بناء بعد حديث .

يتكون فندق بونافنتير فى لوس أنجلوس من خمس بنايات اسطوانية الشكل من الزجاج العاكس ويبدو كصالة انتظار للسفر الى الفضاء لا كفندق عادى . . . . . فهو نوع من البناء الذى يستلهم المستقبل ضد الأشكال الحاضرة فى عالم البناء ، ويفوق هذا الفندق فى أبعته درجة الحساسية البشرية العادية . أما الشبكة التى تحدد الطوابق فلا توحى بشئ سوى سطح لمرايا فارغة مقسم لمربعات ، وكأنها ذكرى هموم ولى ، وكل ما تبرزه هو ضخامة البناية التى تفوق المقاييس البشرية ( ١٧٨ ) .

ويقارن كلوتز هذا الفندق بمبنى هلموت Hellmuth وأوباتا Obata وكازاباوم Kassabaum's فى سانت لويس St Louis الذى شيد بين عامى ١٩٦٩ - ١٩٨١ ، وهو فى نظره « اثبات للعمارة الحديثة بطريقة جديدة مدهشة » حيث أن « البناء الزجاجى فى هذا المبنى مثله مثل الهياكل الاسطوانية فى فندق بونافنتير عبارة عن أشكال اختزالية توحى أساسا بأشكال منتظمة تقليدية . أن جماليات الأشكال الأساسية التى بدأت مع جروبيوس Gropius تصل الى آفاق جديدة هنا تتضاءل معها بنايات جروبيوس الساذجة » ( ١٧٩ ) .

ويبدو مرة أخرى أن كلوتز ينتقد جنكس فى تمييزه ما بين العمارة الحديثة وعمارة ما بعد الحدثة لأنه يرى فى ذلك تعارضا حادا بين عمارة ما بعد الحدثة وعمارة الحدثة المتأخرة ، كما يرى فيه إحياء بأن الحقيقة الحديثة قد انتهت ( ١٨٠ ) . وربما تجاهل كلوتز تاريخ جنكس لفترة الحدثة المتأخرة حيث ذكر فى Late-Modern Architecture ( ١٩٨٠ ) ( ١٨١ ) أنها تزامنت مع عمارة ما بعد الحدثة منذ ١٩٦٠ تقريبا وما بعد ذلك ، وربما يكون كلوتز قد تجاهل أيضا ما قاله جنكس من امكانية جمع تيار ما بعد الحدثة لكل من الطرز المميزة للحدثة المتأخرة وتيارات الحدثة

الأخرى (١٨٢) • ففي الصفحات الأولى من كتاب كلوتز (١٨٢) نجد نقداً لتمييز جنكس بين الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة ، ثم نجد كلوتز لا يلبث أن يتناول الانفصال بين ما بعد الحديث والعمارة التكنولوجية المتقدمة في المعمار المعاصر (١٨٤) ، ويذكر كأمثلة للعمارة التكنولوجية مركز جورج بومبيدو الذي أدرجه جنكس تحت عنوان « الحداثة المتأخرة » (١٨٥) بينما يصنفه جيمسون على أنه « بعد حديث » (١٨٦) • ثم نجد أن كلوتز نفسه فيما بعد يستخدم مصطلح « حديث متأخر » للإشارة إلى مبدأ « فوق الوظيفية » الذي يتعارض مع ما بعد الحداثة والذي وجده آخرون شائعاً في العمارة التي تستخدم التكنولوجيا المتقدمة (١٨٧) •

بعد تسع سنوات من وصف جنكس لفندق بونافنتير في *The Language of Post-Modern Architecture* توسع جنكس إمكانيه الخطأ في الحكم على مبنى بنك هونج كونج شنفهاى على أنه نموذج لما بعد الحديث - بدلاً من نموذج للحديث المتأخر - ولعل في هذا التوضيح مزيداً من الارشاد بشأن أى وصف لفندق بونافنتير على أنه « ما بعد حديث » :

إذا قرأت وصف نورمان فوستر لمبنى بنك هونج كونج شنفهاى الذى انتهى تشييده حديثاً على أنه بناء بعد حديث فستتوصل إلى حد « اللاباب » حيث يتم تناقل المصعد بين بزوايه حسب مبدأ صينى يعرف بـ *Feny Shui* • هل هو مرتبط بالسياق المحيط والمباني المجاورة • وطرق هونج كونج والصين ؟ نعم ولكن ليس بالمعنى الدقيق ، وباعتبار هذا الملمح نموذج تكنولوجيا متقدمة ، حيث ان أحد الجوانب به مجموعة من الأبراج • هل هو مرتبط بثقافات مختلفة الأنواع ما بين سكان المدينة وغيرهم ممن يستخدمون هذه البناية ؟ نعم ولكن باعتبار أنه يوحى بالقوة العضلية •

ويضيف جنكس قائلاً :

في ضوء التعريفات الفضفاضة لـ « ما بعد الحداثة اللا شيعية » ( وهذا مصطلح يستعمله جنكس لوصف جوع تيارات ما بعد الحداثة التى يذكرها جيمسون وبودريوار وآخرون في كتاب فوستر ) (١٨٩) • يعد مبنى بنك هونج كونج شنفهاى من أبنية ما بعد الحداثة لأنه يمثل « انسلاخاً » عن الحداثة والتزاماً تاماً بتقاليد الجديد • وهو أيضاً أول مبنى متعدد الجنسيات • • اشترك في اعداده كل تكنولوجيات مجتمع ما بعد التصنيع بما فيها الكمبيوتر والاتصالات الدولية الفورية ومن ثم فطبقاً لتعريفات ليوتار وغيره (١٩٠) يعد

نموذجاً أمثل لما بعد الحداثة • ولكنه ليس كذلك ، والا كان نموذجاً  
فاشلاً لها (١٩١) •

ويختتم جنكس بأن المبنى « يجب الحكم عليه كنصر جديد للحداثة  
المتأخرة وعلى أساس الغرض المقصود منه وهو التعبير بمنتهى القوة عن  
الهيكل الجمالونية وتكنولوجيا الأوزان الخفيفة والفراغ الضخم المفتوح  
المكدس كأكوام في الهواء داخل المبنى » (١٩٢) •

وفي ملحق بعنوان نحو تلفيقية راديكالية Towards Radical Eclecticism  
في الطبقات الصادرة بعد طبعة ١٩٧٨ من The Language of Post-Modern  
Architecture يفرق جنكس بين عمارة الحداثة المتأخرة وعمارة ما بعد  
الحداثة ويؤكد على أن عمارة الحداثة المتأخرة هي « تضخيم لقضايا  
حديثة عديدة مثل الصورة التكنولوجية للبناء وتوزيعها ومنطقها  
وهيكلها ، أما عمارة ما بعد الحداثة فهي « مزيج تلفيقي ما بين  
الطرز التقليدية أو المحلية والطرز الحديثة » (١٩٣) • واستمرارا  
لموقفه من تعريف ما بعد الحديث ينتقد جنكس في أعماله التالية أيضاً  
الخلط بين الحديث المتأخر وما بعد الحديث ، وينتقد عمارة التكنولوجيا  
المتقدمة كعهدنا به (١٩٤) •

أما إذا عدنا الى جيمسون وتطابق أبنية الحداثة المتأخرة عنده مع  
عمارة ما بعد الحداثة وتطابق مفهوم ما بعد الحداثة لديه مع مفهوم ما بعد  
عصر التصنيع والرأسمالية المتأخرة فلن يكون مستغرباً أن يختتم جيمسون  
كتابات عن ما بعد الحداثة بقوله : « يبقى سؤال مطروح بلا إجابة وهو الى  
أى حد يمكن لتيار ما بعد الحداثة أن يقاوم رأسمالية الاستهلاك ؟ » (١٩٥) •  
ان تشاؤم جيمسون بشأن ما بعد الحداثة لا يخفف من غلوائه الرجوع  
الى اعتقاد ليوتار في القدرة التحريرية التي يكتسبها نقد ما بعد الحداثة  
لما وراء القص ، ولا العودة الى مفهوم الريادية بعد الحديثة • ويبدو أن  
رأى جيمسون عن « موت الشخص الفرد القديم » في ما بعد الحداثة  
يجعل من العودة لمفهوم الريادية أمراً صعباً الى حد ما ، بل أصعب من  
موقف ليوتار الذي يرى أن العمل لا الكاتب هو الذي يضع قواعد الاستمرار  
فيه (١٩٦) • وكما رأينا فإن جيمسون يستلهم انتقادات ليوتار لعمارة  
ما بعد الحداثة بوصفها جزءاً من الثقافة الرأسمالية ولذلك ينتقد الرأي  
المعبر عن الحداثة المزدهرة الذي يقول ان التغيير يمكن أن يأتي من خلال  
الاستطبيق وحدها ، بدرجة من الصراحة تفوق ليوتار فيما كتبه عامي  
١٩٧٩ و ١٩٨٢ عن ما بعد الحداثة •

كما يتفق جيمسون مع هابرماس في تشككه بشأن فعالية الجماليات  
المنعزلة ، ولكن الحل الذي يطرحه لفتح الطريق المسدود أمام النقد



الاستطيقى لا يرقى لأطروحة هابرماس ، ولا يعد مقبولا لمن درج على المعانى الشائعة لمصطلح استطيقى ( فالحل عند جيمسون هو تخطيط للعالم على أساس استطيقى أو معرفى بحيث يؤخذ فى الاعتبار وجود رأس المال متعدد الجنسيات ، هذا التخطيط من شأنه أحداث « طفرة تؤدى الى شكل جديد غير منتظر لتمثيل العالم » بحيث « نعود مرة أخرى الى ادراك ذواتنا ومكاننا فى العالم كأفراد وجماعات ونسترد القدرة على العمل والنضال » ) .

وسوف نعود فى الفصل الرابع الى بعض الاشكاليات فى تعريف جيمسون لعمارة ما بعد الحداثة مع الاشارة الى أعمال فنية ومعمارية تنتمى لما بعد الحداثة . وهذه المشاكل باختصار هى قصر مفهوم ما بعد الحداثة فى العمارة على ملمع أو ملحمين مثل المعارضة ، أو قصر معارضة ما بعد الحداثة على لون من ألوان المحاكاة التهكمية الباردة ، بالإضافة الى تقييد مفهوم عمارة ما بعد الحداثة الى نقد الحداثة المزدهرة و احياء الثقافة الشعبية ( ١٩٧ ) .

وسنرى أن الفيلسوف الألماني يورجين هابرماس ، وهو صاحب نظرية اجتماعية ، يختلف مع جيمسون فى نقده للفكرة بعد البنيوية القائلة بموت الشخص والتي يؤسس عليها جيمسون تفسيره لظهور المعارضة بعد الحداثة تفسيراً جزئياً على الأقل ، فقد انتقد هابرماس استخدام المعارضة فى عمارة ما بعد الحداثة كما عد جيمسون من مناهضى الحداثة ومشروع المودرنية . ومن ناحية أخرى نجد عند ليوتار فصلاً بين مفهوم ما بعد الحداثة كنقد لما وراء القص الحديث ( والذي ينطبق أيضاً على فكرة الاتفاق عند هابرماس ) ومفهوم عمارة ما بعد الحداثة ، فى حين أن جيمسون يركز فى معظم كتاباته عن موضوع ما بعد الحداثة على نقد عمارة ما بعد الحداثة كملمع لثقافة الرأسمالية المتأخرة ، أما هابرماس فيرفض هذين الاتجاهين ازاء قضية ما بعد الحداثة حيث يرى أن كليهما يناصب مشروع المودرنية العداء . وفيما يلى استعراض لهذا المشروع ولنقد هابرماس لما بعد الحداثة .

### يورجين هابرماس :

فى عام ١٩٨١ كتب يورجين هابرماس مقبلاً بعنوان : Modern and Postmodern Architecture واستهل مقدمته بأن معنى البادية الانجليزية Post فى لفظ ما بعد الحداثة Postmodernism انما يمثل رغبة لدى دعاة ما بعد الحداثة فى الابتعاد عن ماض بعينه ، وفى الوقت نفسه عجزهم عن تسمية حاضهم « لأننا حتى الآن لم نجد



حلا للمشاكل التي تترقبنا في المستقبل ، ( ١٩٨ ) • وهذا التقابل بين جوهر الحاضر وحل مشاكل المستقبل ملمح رئيسي في تناول هابرماس لما بعد الحديث اذ يرى أنه ليس رفضا للحديث ، أو الخروج بمجموعة جديدة من الطرز البديلة للحدثة من أجل التعبير عن المستقبل ، ولكن لابد أولا من معالجة مشاكل المجتمع الحالية التي ربما تستمر في المستقبل ، واستكمال مشروع المودرنية لاثراء التنظيم العقلاني للحياة الاجتماعية اليومية ( ١٩٠ ) وذلك كما سبق لهابرماس أن أشار في عام ١٩٨٠ في محاضرة Adorno Prize .

في تلك المحاضرة يتحدث هابرماس عن مشروع المودرنية :

في القرن الثامن عشر صاغ فلاسفة التنوير مشروع المودرنية في محاولة لتطوير العلم الموضوعي والقوانين والأخلاق العالميه واعن المستقل بذاته طبقا لمنطق هؤلاء الفلاسفة • وفي الوقت نفسه استهدف هذا المشروع اطلاق الطاقات المعرفية من الأشكال الغامضة لكل من هذه المجالات • لقد كان فلاسفة التنوير يرغبون الاستفادة من تراكم الثقافة المتخصصة لاثراء الحياة اليومية - أي لاثراء التنظيم العقلاني للحياة الاجتماعية اليومية ( ٢٠٠ ) •

كما يهاجم هابرماس في المحاضرة ذاتها عمارة ما بعد الحدثة التي كانت موضوع معرض بينالي فينيسيا عام ١٩٨٠ لأن هذا الطراز المعماري يضحى بتقاليد المودرنية لافساح الطريق لتاريخية جديدة ( ٢٠١ ) • هذه العبارة ربما تتعارض مع اتجاه ما بعد الحدثة لنقد جوانب بعينها في تيار الحدثة مع رفض « تقاليد المودرنية » في حد ذاتها ، ولكن هابرماس يقول في مقاله ( ١٩٨١ ) عن العمارة الحديثة وما بعد الحديثة ان عمارة ما بعد الحدثة لا تستجيب استجابة كافية لمشكلات المودرنية ومشروعها ( الذي يصفه هنا بالتحكم في « الضروريات التي لا اسم لها » في العالم والني تهدد بغزو حياة البشر في هذا العالم ( ٢٠٢ ) • ويرى هابرماس أن تيار ما بعد الحدثة يركز على « المشكلات المستعصية التي تجنبتهها عمارة الحدثة » مثل « تعرض الحياة البشرية للغزو من قبل حتميات النظم الاقتصادية والادارية التي استقلت بذاتها » ولكن المشكلة من وجهة نظر هابرماس تظل متمثلة في عدم طرح اجابة حقيقية لهذه المشكلات ، حتى عندما يدفع بضرورة الاتفاق بين المصمم المعماري والمستفيد من استخدام التصميم ( ٢٠٣ ) •

وسوف نعود لاحقا الى هذه النقطة • أما الآن فسنستعرض الصلة بين نقد هابرماس لما بعد الحدثة ونظريته عن الفعل التواصل ( ٢٠٤ ) •

ويلاحظ أن هابرماس يستلهم تحليل فيبر Weber لتطور «العقلانية الهادفة» ونضال «عقلانية القيمة» في ظل التحديث، وهو التحليل الذي ارتبط عند فلاسفة مدرسة فرانكفورت من هوركهايمر Horkheimer إلى ماركيز Marcuse بنظرية لوكاس Lukacs عن التشييء reification. تناول هابرماس هذه المفاهيم للتحديث عن تحول العقل إلى أداة في إطار عملية التحديث التي نشأت عن الرأسمالية الصناعية، ورفض رأي أدورنو وهوركهايمر في التأكيد على ضرورة عقلانية القيمة الفردية وقدرتها على مقاومة الآثار المادية لتحول العقل إلى مجرد أداة (٢٠٥).

يرى هابرماس أن الصيغ الفردية لعقلانية القيم لا حيلة لها إذا لم ترتبط بمفهوم الفعل التواصلي بين الأفراد حتى يمكن مقاومة القيم التي فرضها العقل بعد تحوله إلى مجرد أداة، وذلك بفضل مجموعة من القيم الموضوعية والمتعارف عليها. وقد كتب توماس مكارثي Thomas McCarthy مقدمة لكتاب لهابرماس بعنوان The Philosophical Discourse of Modernity (١٩٨٥) جاء فيها: «إن مفتاح موقف هابرماس هو رفض «نسق الوعي» المرتبط «بفلسفة الشخص» مفضلاً عليه نسق التفاعل المستمر بين الأفراد من خلال «الفعل التواصلي» (٢٠٦).

وفي هذا الكتاب أيضاً يتناول هابرماس مشكلات الاحالة إلى الذات Self-referentiality التي ظهرت في نظريات النفكيك بدءاً من نيتشه Nietzsche وحتى ديريدا Derrida وفوكو Foucault الذين حاولوا القضاء على مكانة القيم المفروضة من منطق يتجاوز نطاق القيم ذاتها - مما يجعل الدفاع عن هذا الموقف محفوفاً بالأحكام القيمية (٢٠٧) - إلا أنه يمكن القول بأن ثمة مشكلة في اعتقاد هابرماس بضرورة الإجماع على القيم المطلوب إرساؤها من خلال الفعل التواصلي بين الأفراد، واعتقاده بأن تيار ما بعد الحداثة برمته يقف موقفاً معادياً من الحداثة، تلك المشكلة هي أن هذا الاعتقاد يبدو وكأنه نشأ دون الاعتماد على تلك الأفعال التواصلية التي يتحدث عنها هابرماس. فمن الاعتراضات الموجهة نحو هجوم هابرماس على ما بعد الحداثة مساواته بين نقد ما بعد الحداثة للحداثة من ناحية ورفض مشروع المودرنية من ناحية أخرى، بالإضافة إلى مساواته بين كافة تيارات ما بعد الحداثة من ناحية ورفض الحداثة وانتقادها (٢٠٨).

وسنرى في الفصل التالي أن رؤية جنكس لعمارة ما بعد الحداثة على أنها قرن لطراز الحداثة بطرز أخرى لا تقف عند استخدام عدة طرز حديثة في بناية ما بل يحاول جنكس بهذه الرؤية تقديم حلول لبعض المشاكل الناجمة عن التحديث في إطار المودرنية مع التزامه في الوقت نفسه بمشروع المودرنية. أما هابرماس فيذهب إلى عكس ذلك فيما كتبه عامي ١٩٨٠

و ١٩٨١ من أن عمارة ما بعد الحداثة تقيض للحديث والحداثى حتى فى نقدها لقوى التحديث التى يفترض أن مشروع المودرنية ذاتها يمثل نقدا لها (٢٠٩) . ففى ١٩٨١ مثلا كتب هابرماس عن الصلة التى تربط بين « المحافظين الجدد » الذين يسعون لحياء تقاليد قديمة « للقضاء على ثقافة ترفض توجهاتهم » و « الراديكاليين الذين ينتقدون التطور » والذين « يعدون العمارة الحديثة رمزا للتدمير الذى نجم عن التحديث » ، فكلتا الجماعتين تريد الانسلاخ عن الحديث (٢١٠) ولذلك فإن « من يحاول المضى قدما فى مشروع الحديث الناقص سيواجه خصوما عدوين لا يجمعهم سوى التصميم على مفارقة الحديث » (٢١١) .

ومن اشكاليات هجوم هابرماس على عمارة ما بعد الحداثة أنه يرى دونما مبرر أن جميع دعاة ما بعد الحداثة يقفون موقف العداء من الحداثة وما أسماه بمشروع المودرنية ، كما أن عبارة « مشروع المودرنية » ذاتها تثير مشكلة لأنها تشير الى « مشروع بعد حداثى » فى ثوب حداثى من حيث ان هذا المشروع يهتم بنقد وتغيير العناصر السلبية فى المجتمع التى ترتبط عند فيبر وغيره من السابقين على هابرماس بعناصر التحديث فى اطار المودرنية ، وهى ذاتها العناصر التى اهتم معماريو ما بعد الحداثة باصلاحها من خلال توجيه النقد المباشر لتلك القوى ونقد مبادئ الجماليات الوظيفية فى العمارة الحديثة .

ولكن هابرماس يعد عمارة ما بعد الحداثة تقيضا لمشروع المودرنية عندما تنتقد الحداثة ، ويعدها تقيضا للحداثة عندما تنتقد مشروع المودرنية . فقد كتب فى عام ١٩٨١ مثلا أن تجارب المعمارين أمثال لوسيان كرول Lucien Kroll لوضع صيغة معمارية تعتمد على الجماعة-حيث يجرى فى اطارها التشاور بين المصمم المعمارى والمنفذ ومستخدم البناء فى النهاية حتى يصلوا الى اتفاق - هذه التجارب تمثل تطورا ملحوظا (٢١٢) ، ولكن هابرماس يرى أن هذه التجارب ذاتها قد تأخذ شكلا معاديا للحداثة (٢١٣) فى اتجاهها لتحرير السكان من الاختلافات والمشاكل الناجمة عن الصراع بين قوى التحديث فى الحياة العادية أو فى عالم النظم . وربما يكون المعنى الذى يقصده هابرماس غير واضح هنا ولكن يبدو أنه يقول ان معاداة معماريى ما بعد الحداثة لقوى التحديث التى تهيمن على عالم النظم هى بالضرورة معاداة للحداثة النابعة من تلك المودرنية (٢١٤) ، وعلى غرار ذلك ، يرى هابرماس فى مواضع أخرى أن أى نقد يوجهه معماريو ما بعد الحداثة الى الحداثة يمكن اعتباره رفضا لمشروع المودرنية .

وقد ترتب على وصف هابرماس للشكل الجماعى للمعمار عند كرول بأنه تقيض للحداثة رأيه القائل ان محاولات معماريى ما بعد الحداثة



لمعالجة الانفصال بين أفراد العنصر البشرى فى المودرنية وتقسيماتها ربما تقودهم الى الاعجاب بالابتذال والابتعاد عن التركيب المعقد ( يستخدم هابرماس لغة متأنقة فى محاولة تقديم تقييم سلبي لهذا اللون من العمارة : أعترف بأن الحنين الى أشكال الحياة المتشابهة كثيرا ما يجعل هذه الاتجاهات تبدو وكأنها تيار مضاد للحدثة ، فترتبط بمذهب « الدارج » des Bodenstaendigen والاعجاب المبتذل ) . وهكذا فان عمارة التوافق من وجهة نظر هابرماس لا تؤدي الى الاجتماع والاتفاق بل الى شكل معمارى لا تسمية له يسيطر عليه الابتذال والشعبية على النقيض من الحدثة المزدهرة . ( ومن الصعب أن نحدد مدى تأثير هذا الرأى بالرأى المغلوطة لجيمسون وغيره عن عمارة ما بعد الحدثة من حيث انها كما زعموا تسعى لازالة الحد الفاصل بين الطراز انرفيسع والطراز الشعبى لتحويل الأول الى الثانى ، ولكن نستطيع أن نلمس على الأقل صدى لهذه الفكرة هنا ) . ثم يضيف هابرماس فى حديثه عن عمارة الاجماع أنها « عندما تشير الى شكل شعبى Volksgeist غير عمارة الصروح الهائلة كعمارة هتلر » فانها فى الحقيقة « لا تزال تمدح لونا معماريا مجهول الهوية » ، ويبدو هنا أن هابرماس يردد مقارنات سبق أن عقدها أدورنو وهوركهايمر بين الثقافة الشعبية وثقافة الفاشية ( كما نلمس احياءات مماثلة لذلك فى استعمال هابرماس للفظ الدارج bodenstaendig) على الرغم من أن هذه المقارنات تستند الى فرضيات تختلف عن فرضيات هابرماس ، ومنها أن مجال القيمة الجمالية المستقل (لا الشعبى) ضرورى لمواجهة مشكلات المودرنية (٢١٥) ( وهو ما يعترض عليه هابرماس ومعمارىو ما بعد الحدثة لاهتمامهم بزيادة القدرة التواصلية لأبنيتهم ) .

من هذا المنطلق يصف هابرماس أعمال لوسيان كرول بأنها تسير فى طريق ما بعد الحدثة نحو شكل شعبى معمارى لا هوية له مناهض للحدثة، أما لوسيان كرول نفسه فقد كتب فى The Architecture of Complexity يصف الهدف من مشروعاته التى تعتمد على عملية تصميم جماعى مشترك مقسم عن عمد بين العملاء والسكان الذين سيقطنون البناية فى المستقبل والمعمارين الذين يعرفهم كرول ، ويقول ان الهدف من اشراك مختلف الأشخاص هو « تفادى أى نتاج غير مقبول يمكن التنبؤ به ، والتوصل الى الحد الأقصى من التنويع والتركيب بما يعكس مختلف الاختيارات الفردية داخل المجتمع الصغير الذى تخدمه تلك المباني » ويرى كرول أن العمارة الحديثة - لا الطراز المعمارى الذى يدعو هو اليه - لا هوية لها لخضوعها لمبدأ التشييد على نطاق ضخم مما يؤدي الى تلاشى فنون الحرفيين والصناع (٢١٧) .



وفي ضوء نقد هابرماس لكل تيارات ما بعد الحداثة بوصفها زفصاً للحداثة يوجه كرول نفسه النقد الى المنتمين لتلك التيارات الذين يحاولون النأي عن كل ما هو حدائى (٢١٨) ، ولكن من الغريب أن تشارلز جنكس فى كتابه (The Language of Post-Modern Architecture ١٩٧٧) يمتدح هابرماس وأتباعه لقيامهم بالاشتراك فى التصميم لا بمشاورة طرف واحد فقط وإنما بإشراك أولئك الذين يعد التصميم من أجلهم وذلك أثناء إعداد رسومات مبانى كلية الطب بجامعة لوفان Louvain (٢١٩) ، واعتبر جنكس أن هذا توجيه لما بعد الحداثة الى الطريق السليم على أساس فكرة التصميم المعمارى القائم على اجماع الآراء (٢٢٠) .

ويرى جنكس أن مبانى مشروع جامعة لوفان الذى نفذه كرول لا تفتقر الى الهوية وإنما تعكس « تركيباً يجمع بين الثراء والمعنى والتعددية الرقيقة نستغرق سنوات كى تتحقق ، كنتيجة لتعديلات طفيفة يدخلها السكان أو مستخدمو البناء على مر الوقت ، وتوحى بانتهاء عهد الأغلبية الصامتة » أو « المعيارية » (٢٢١) . ويرى جنكس أن « كرول قد استبعد طراز المعمار المجرد من الحس الشخصى والمعهود فى حياتنا اليومية ، وذلك باتباعه أسلوباً واحداً فى التفاعل فى مرحلة التصميم » . ولعل المرء هنا « يجذب شياً من الطراز الدولى » . ويضيف جنكس قائلاً :

**أن ما بعد الحداثة تتقبل الحداثة لا من أجل تشييد المصانع والمستشفيات فحسب بل من أجل التوازن السيميوطيقى نظراً لموقعها فى إطار نسق المعانى . فإذا أغرق النسق فى الغريب والخاص فإن الحداثة توازن ذلك الاغراق بدعوتها الى العودة للكلاسيكية الجديدة ، أو حتى لأسلوب فاشى ، ليس بهدف تقديم تفسيرات عقلانية كما يقول أنصار ما بعد الحداثة ، بل من أجل الدلالة والثراء . ان المعنى ينشأ من الأضداد داخل نسق منتظم ، أى من جدل فى المكان أو عبر الزمان (٢٢٢) .**

وكما فى مواضع أخرى يبدو أن جنكس هنا ينظر الى ما بعد الحداثة على أنها قرن للحداثة بطرز وأنساق أخرى . ولكن هابرماس لا يتخلى عن رأيه فى أن كل تيارات ما بعد الحداثة تقف موقف العداء من الحدائى والحديث ، ولذلك يعتقد أن كل البدائل المطروحة فى هذه التيارات تناهض تيار الحداثة (٢٢٣) . وفى المقال الذى كتبه عام ١٩٨٢ عن النقد الثقافى للمحافظين الجدد فى الولايات المتحدة الأمريكية وفى جمهورية ألمانيا الاتحادية Die Kulturkritik der Neokonservativen in den USA und in der Bundesrepublik التى نشرت فى Die Neue Unuebersichtlichkeit

بالإضافة الى مقال كتبه عام ١٩٨١ عن العمارة الحديثة وبعد الحديث يقول هابرماس ان أطروحة ما بعد الحداثة قد تكون محقة في ابرازها للمشاكل الناجمة عن نزاييد تحديث الثقافة في اطار الحداثة ذاتها ، ولكن هذه الأطروحة لا تقدم بديلا مقبولا للحداثة من وجهة نظر هابرماس بحيث يمكن « ملء الفراغ السلبي الذى تتصوره ما بعد الحداثة بمحتوى ايجابى » .

يعبر مصطلح ما بعد الحديث عن جدل انتقل الى مجال العمارة فى السنوات الأخيرة (٢٢٤) . ولم يكن ذلك بمحض الصدفة ، فانهمازة الحديثة بالذات بايديولوجيتها الوظيفية كانت موضع حماية مفرطة من الظروف الاقتصادية التى تحتمت فى فترة اعادة البناء بعد الحرب العالمية الثانية عندما بدأ الطراز الدولى فى الانتشار لأول مرة واكتساب القدرة على التأثير . منذ ذلك الحين وحتى الان والعمارة قد نكبت بكارنتين هما النزوع نحو الأداء الوظيفى البحت ، والوقوف فريسة للارهاق والترهل ولذلك لم تات العمارة ببديل ، فلا هى عادت للأنماط التاريخية الرتيبة ، ولا نهلت من الحداثة التى يبدو ان نجمها قد افل (٢٢٥) . ولا نكاد نسمع اليوم شيئا عن فن ما بعد الريادة الذى تغل عن أحلام السيريالية فى ربط الفن بالحياة . وبصفة عامة لا يجد المرء انتاجا يمكن أن يضيف معنى ايجابيا على مصطلح ما بعد الحداثة - الذى لا يزال محفوقا بمعان سلبية (٢٢٦) .

من الواضح أنه لا فائدة من محاولة اقناع هابرماس بأية جوانب مشرقة فى تيار ما بعد الحداثة حيث انه يرى أن الهدف الرئيسى للتيار هو نفى أو رفض مشروع المودرنية . وجدير بالذكر أن هابرماس يشير الى «قال جنكس Late-Modern Architecture ومقال The Language of Post-Modern Architecture فى مقاله الذى كتبه عام ١٩٨١ عن العمارة الحديثة وما بعد الحديثة ( دون تحديده صفحات ) ، ولكنه لا يذكر على التحديد رأى جنكس فى أن عمارة ما بعد الحداثة تقرر الحداثة بغيرها ، بدلا من أن تناصبها العداء ، أو تصنع أطروحات محددة لنقضها . ولكن هابرماس لا يتنكب عن نظرتة الى ما بعد الحداثة بوصفها نسوعا من التفكير لما هو حديث على غرار آراء ليوتار .

يتناول هابرماس هذه النقطة ايضا فى The Philosophical Discourse of Modernity ( ١٩٨٥ ) ، فيشير الى ما بعد المودرنية كمفهوم مرتبط بأعمال بوردار (٢٢٧) ويقسمها الى قسمين : أولهما الابتعاد عن المودرنية كما فعل « المحافظون الجدد » وهو أمر « لا يقصد به الديناميكية الجامعة للتحديث فى المجتمع بل نزوع المودرنية نحو فهم الذات الثقافية » ،

وثانيهما التنوع الفوضوي الذي يعلن نهاية التنوير و « تيار العقل الذي تتد عليه المودرنية الأوروبية » ، وبنفس القدر يعلن انتهاء المجتمع والثقافة الحديثة (٢٢٨) .

وحتى انتهاء هابرماس من كتابه لم يتضح ما اذا كان سيراجع نظريته السلبية ازاء ما بعد الحداثة أم لا . ومن الغريب كما أشرنا أن نقد هابرماس لما بعد الحداثة في ذلك الوقت يتفق مع اتجاه تفكيكي من اتجاهات ما بعد الحداثة ، وهو الذي طرحه ليوتار ، رغم أننا يمكن أن نقول ان هابرماس يشترك مع ليوتار في آرائه السلبية بشأن عمارة ما بعد الحداثة (٢٢٩) . إضافة الى ذلك فإن قبول هابرماس لشكل تفكيكي ضد حدائي من أشكال ما بعد الحداثة كنموذج لما بعد الحداثة عموما يعنى أنه لا يعطى أى دور ايجابي لما بعد الحداثة في اطار مشروعه عن المودرنية كما أن غموض كتابته عن احتمالات الشكل المكتمل للمشروع يجعل من العسير تصور العلاقة بين العمارة والمشروع المكتمل في المستقبل (٢٣٠) .

ولابد أن نشير دائما لاستمرار موقف هابرماس المتشكك في ما بعد الحداثة حتى منتصف الثمانينات اذا قرأنا ما كتبه ايهاب حسن مؤخرا من أن هابرماس قد راجع موقفه بالنسبة لقضية ما بعد الحديث وذلك في الحوار الذي أجرته معه دورية The New Left Review ( مايو - يونيو ١٩٨٥ ) تحت عنوان A Philosophico-Political Profile وأنه الآن يرى « أوجه تماثل بين الجدليات السلبية لأدورنو ، والآراء الأثرية لفوكو ، والتفكيك عند ديريدا » (٢٣١) . ويفسر ايهاب حسن عبارة هابرماس « ليس ثمة مشاكل في تعدد المصالح » فيقول ان هابرماس يشير فيها الى « المثل التي تعدنا بها ما بعد الحداثة ، أى مجتمع لا رأسمالى ولا شيوعى ، ولا يعلم الا الله متى وأين يتحقق ذلك » ، ويبدو أن ايهاب حسن يسقط على هذا التفسير مفهومه الخاص عن ما بعد الحداثة كمصالح متعددة وفي الوقت نفسه رؤية مثالية وتعادلية للمستقبل .

وتجدر الإشارة الى أن الفقرات التي يناقشها ايهاب حسن من كتابات هابرماس لا تصف موقف هابرماس نفسه بأنه ينتمى لتيار ما بعد الحداثة ( لأنه دائما يشير الى ضرورة استكمال مشروع المودرنية أولا ) ، وفي هذه الفقرات يتناول هابرماس « ما بعد البنيوية » لا « ما بعد الحداثة » عندما يتحدث عن أدورنو وديريدا وفوكو (٢٣٢) . وقد يفهم ايهاب حسن ما بعد البنيوية على أنها ما بعد الحداثة ، وقد يبدو أحيانا أن هابرماس يطبق بعض مفاهيم هذه على تلك الا أن هابرماس يفصل بين أدورنو من ناحية وديريدا وفوكو من ناحية أخرى في الحوار لأن التزام أدورنو بمشروع



المودرنية يوحى بأنه لم يكن بعد مستعدا للاتفاق مع اتجاه ما بعد الحداثة  
فى مذهب ما بعد البنيوية (٥٣٣) .

وقد سئل هابرماس عن اعتقاده فى « الانتقال من شطحات الفن  
الحديث فى أوجه الى المزج بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية كلون من  
ألوان ما بعد الحداثة » وهل يعبر هذا المزج عن « ظهور فن ما بعد  
الريادية » ( وكان المحاوران هما يرى أندرسون Perry Anderson  
وبيتر ديوز Peter Dews ) حيث كان هابرماس قد أشار الى ذلك فى  
The Theory of Communicative Action وعندئذ فقط شرع هابرماس فى  
مناقشة تفصيلية لموضوع ما بعد الحداثة مع محاوريه .

بدأ هابرماس رده بالإشارة الى رأى بيتر برجر Peter Buerger  
عن فن ما بعد الريادية ، وهو أنه « بعد فشل الثورة السيريالية فى الفن  
أصبح الوضع المعاصر عموما يتسم بالجمع بين أساليب شتى تستلهم اللغة  
السُكلية من الراود ، أو تستلهم تراث الأساليب الواقعية والسياسية –  
الجدلية والآداب المختلفة » (٢٣٥) . ويضيف هابرماس « ان الحياة المعاصرة  
ليست بعد حداثية بمعنى انتهاء أو افلاس الحداثة فى الفن والعمارة » .  
ويبدو مرة أخرى أن هابرماس يعلن على مضض انتهاء الحداثة على يد ما  
بعد الحداثة التى لا يراها سوى مجموعة من الأفعال التفكيكية .

أما عن مزج الثقافة الرفيعة بالشعبية فى فن ما بعد الريادية ،  
فلا يرى هابرماس أن ثمة مشكلة فى التوصل الى مزج سليم بينهما بأسلوب  
حديث وليس بعد حديث رغم النتائج الفاشلة فى الماضى . ومن الواضح  
أن تساؤل المحاورين يستند الى تعريف ما بعد الحداثة على أنها محاولة  
لإزالة الحدود الفاصلة بين الفن الرفيع والفن الشعبى وهو التعريف الذى  
سبق أن قدمه جيمسون فى مقال نشر فى New Left Review ( ١٩٨٤ ) ،  
ومن الواضح أيضا أن رد هابرماس يشمل كافة تيارات ما بعد الحداثة .  
ومن ثم نرى أن هابرماس يظل مصرا على ضرورة استكمال مشروع المودرنية  
لحسابها الخاص على حين أن ليوتار يؤيد الجوانب النقدية والتجريبية عند  
الرواد الحداثيين باسم « مشروع ما بعد الحداثة » .

## الخلاصة :

تناول هذا الفصل بعض النظريات المهمة التفكيكية عن ما بعد  
الحداثة ( حسن وليوتار ) ، والنقد التفكيكى لما بعد الحداثة ( جيمسون ) ،  
ونقد ما بعد الحداثة بوصفها « تفكيكا لمشروع المودرنية » ( هابرماس ) .  
وثمة تنويعات على هذه النظريات مثل آراء هال فوستر ، وعدة نظريات



أدبية (٢٣٦) ، ومجموعة من اتجاهات الأنثروبولوجيا بعد الحداثية والتي اسندت منها الأسطر التي تستهل هذا الفصل (٢٣٧) ( هذا بخلاف ألوان الفنون والعمارة التفكيكية التي سنتناولها مرة أخرى فى الفصل التالى ) .

قلنا ان فوستر أصدر كتابا عن ثقافة ما بعد الحديث تضمن محاضرة Adorno Prize لهايرماس ( ١٩٨٠ ) ، ومحاضرة جيمسون عن « ما بعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك » ( ١٩٨٢ ) وغير ذلك (٢٣٨) ، وقد استعرض فوستر بعض آراء الكاتبين فى تحليل عن الفنون والعمارة بعد الحداثية فى مقال بعنوان (Post) Modern Polemics (٢٣٩) ، حيث يستعير مفاهيم ومصطلحات منهما لوصف عمارة ما بعد الحداثة على أنها شكل من أشكال «ما بعد الحداثة المحافظة الجديدة» (٢٤٠) يتسم بالرجوع الى الزينة والمعارضة والابندال (٢٤١) ، كما يستعرض فوستر أوجه التشابه والاختلاف بين الأصول النظرية لهذا الشكل والاتجاه بعد البنيوى فى مذهب ما بعد الحداثة والذي أسميناه المنحى التفكيكى فى مذهب ما بعد الحداثة .

فى هذا المقال يذهب فوستر الى أن الاتجاه بعد البنيوى فى مذهب ما بعد الحداثة ( مثله مثل كثير من تيارات التفكيك فى مذهب ما بعد الحداثة التى ناقشناها فى هذا الفصل ) يعنى موت الشخص ، والشخص المقصود هنا هو « المبدع الأصلي » للعمل الفنى المنفرد « ومحور التمثيل والتاريخ » . ويحاول فوستر اثبات أن ما بعد الحداثة المحافظة الجديدة أقرب ما نكون الى اتجاه ما بعد البنيوية فى مذهب ما بعد الحداثة ، وباستخدام شكل لا نقدى ولا معيارى من المعارضة التى تؤدى الى موت الشخص مبدع الفن وموضوعه ، ولكنه مع ذلك لا يعبأ بتطور تحليله للمعارضة بوصفها لا معيارية ولا نقدية ونسبية ومرتبطة بفكرة موت الشخص من ثنايا الاتجاه بعد البنيوى فى مذهب ما بعد الحداثة ، أو من ثنايا تحليل جيمسون بعد البنيوى لما بعد الحداثة واللذين يعدان المعارضة أيضا لا معيارية ومرتبطة بمفهوم موت الشخص (٢٤٢) .

ولكن المعارضة فى حد ذاتها ليست بالضرورة خصيصة من خصائص ما بعد الحداثة ، على العكس مما ذهب اليه جيمسون فى مقالته عامى ١٩٨٣ و ١٩٨٤ ، ومن ثم لا يجب استخدامها وكأنها أمر مقصور على ما بعد الحداثة ، ولا ينبغى اغفال استخدام مصطلح المعارضة فى سنوات سابقة لوصف أعمال حديثة تمتد منذ عصر النهضة على الأقل وحتى أشكال الحداثة فى القرن العشرين ، فان أغفلنا تلك الحقائق فأننا نغفل أيضا حقيقة أخرى وهى أن هذا المصطلح ربما يستخدم لاسقاط سمات الحداثة أو الحداثة المتأخرة على ما بعد الحداثة ، ولذلك فلا بد من التمييز بين

بين استخدامات المعارضة وغيرها في سياق الحداثة أو ما بعد الحداثة قبل أن نصفها بأي من هاتين الصفتين (٢٤٣) .

وقد اختار فوستر الفنان جوليان شنابل Julian Schnabel كنموذج لما بعد حداثة المحافظين الجدد (٢٤٤) ، وكما سنرى في الفصل الرابع فإن ثمة آخرين يعدون هذا المصور من المنتمين الى مذهب التفكيك . ويمكن القول بأن فوستر منله مثل جيمسون في اسقاط خصائص ما بعد الحداثة التفكيكية على ما بعد الحداثة المعمارية بمجرد تطبيق مبادئ وأمثلة الأولى على النانية بدلا من التحليل المدعم بالأدلة والبراهين العملية (٢٤٥) .

وقد أشرنا في بداية الخلاصة الى محاولات عدة لاستخدام مفهوم ما بعد الحداثة على نحو تفكيكي . وقد تستمر هذه المحاولات في المستقبل في مجالات تختلف عن تلك التي طبق فيها هذا المفهوم والتي يعرض لها هذا الكتاب . فعلى سبيل المثال يشير ستيفن سانجرن P. Steven Sangren الى استخدام مصطلح ما بعد الحداثة في مقالات تتناول تفسير الكتابات الاثنوجرافية في Writing Culture (٢٤٦) ، وذلك في مقال سانجرن (١٩٨٨) المعنون (٢٤٧) :

Rhetoric and the Authority of Ethnography : « Post modernism » and the Social Reproduction of Texts.

لم يفت علماء الأنثروبولوجيا والمتخصصين فيما يعرف حاليا بالدراسات الثقافية ظاهرة انتشار الكتب والمقالات مؤخرا التي تحلل الصور البيانية في الكتابة الاثنوجرافية . وهذا الانتشار لمستويات « ما بعد الأنثروبولوجيا » لا شك وأنه جزء من موضة تفكيكية أو بعد حداثية في النقد الأدبي مستوحاة من الفلسفة الأوروبية ( وخاصة الفرنسية ) (٢٤٨) .

ويبدو هنا أن سانجرن يوازي ما بين التفكيك وما بعد الحداثة ، وهو يشير في هذه الفقرة الى استخدام لفظ ما بعد الحديث Post-modern عند م ج . فيشر Michael M. J. Fischer في مقالته المعنون Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory الذي ظهر في Writing Culture (٢٤٩) ، ويقول سانجرن ان فيشر « يجعل من ما بعد الحداثة مرادفا للتشكك فيما يتعلق بحديثات السلطة » (٢٥٠) .

في ضوء ما تقدم عن تعريفات ما بعد الحداثة فيما كتب مؤخرا عن هذا الموضوع نشير أيضا الى تعليق لجويران اجمار Georan Aijmer (٢٥١) على مقال سانجرن الذي يتفق مع سانجرن في نقد الأنثروبولوجيا التفكيكية والتي يسميها سانجرن أنثروبولوجيا بعد حداثية ، حيث يصف اجمار ما بعد الحداثة على أنها تلفيق وزبنة استخدمها بعض المنتمين لتيار ما بعد

الحدثة التفكيكية لادانة التيارات المنافسة من ما بعد الحدثة عند جنكس وآخرين . وقد يكون اجمار محقا بشأن التفريق والزينة خاصة اذا فهمنا الزينة بالمعنى الاستعارى أكثر من معناها الذى ينطبق على عمارة ما بعد الحدثة ، الا أن هذا يطرح فهما يختلف عن فهم سانجرن لما بعد الحدثة ، مما يخلق مجموعة جديدة من المعانى تستدعى الدراسة فى المستقبل .

ويقول فيشر ردا على سانجرن (٢٥٢) ( ويشترك معه فى الرد اثنان من الكتاب الذين أسهموا بمقالات لهم فى الكتاب نفسه وهما جورج ماركوس George E. Marcus وستيفن تايلر Stephen A. Tyler ) ان موقفه وموقف ماركوس وتايلر قد يكون موقفا فى اطار ما بعد البنيوية (٢٥٣) ، ولكن استخدامهم لمصطلح ما بعد الحدثة للإشارة الى الأنثربولوجيا كان يقصد به «مجموعة أكبر من المواقف والمشاكل وأن المصطلح على أية حال يستخدمه الكثيرون استخداما ينطوى على المفارقة أو التردد الحذر فى موضوعات معينة، أو لاستكشاف حدود أطروحة بعينها » (٢٥٤) . هذا الاستكشاف وان كان استراتيجىة بديلة لا يحمل معنى التفكيك الذى ينسبه سانجرن الى مصطلح ما بعد الحديث عند فيشر وصاحبيه فى قوله « التشكك بشأن مبررات السلطة » وبالإضافة الى ذلك يختتم الثلاثة بقولهم ان : « ما بعد الحدثة ليست بأيدولوجية تبنى نظاما ، وانما هى تحليل السلطة تحللا انهياريًا ، تفكيكيا ، تهكميا » (٢٥٥) . وهذه العبارة فيما يبدو متأثرة بمذهب التفكيك .

ونظرا لجدة الأنثربولوجيا بعد الحديث المذكورة عالياً ، مثل غيرها من أشكال تيارات ما بعد الحدثة التفكيكية منها أو بعد البنيوية ، يمكن اعتبار أن هذه الأنثربولوجيا تنتمى للحدثة المتأخرة - لا الى ما بعد الحدثة على أساس أنها تتضمن كثيرا من فئات ما بعد البنيوية . وعلى الرغم من أن بول رابينو Paul Rabinow يستهل رده على سانجرن بقوله « لا شك أن التفكيك وما بعد الحدثة ليسا شيئا واحدا » ، فاننا نجد أن البعض يعتبرونهما شيئا واحدا ، بل أحيانا ما نحتاج لتوضيح أن ما بعد الحدثة التفكيكية ليست هى الشكل الوحيد الموجود من ما بعد الحدثة ، بل وليست هى التعريف المتفق عليه لها (٢٥٦) .

### ملحق :

من أهم التطورات التى صاحبت النظريات التفكيكية عن ما بعد الحدثة التى استعرضها هذا الجزء من الكتاب نظرية مارشال برمان Marshall Berman عن المودرنية فى كتابه All that is Solid Melts into Air



حيث ينسب للحديث وللمودرنية تلك السمات التي نسبها أصحاب تيار ما بعد الحداثة التفكيكية الى ما بعد الحداثة (٢٥٧) .

تناولنا فيما سبق بالتحليل المفهوم التفكيكي لما بعد الحديث بوصفه تحللا للحديث بالنظر الى ظهور مفهوم الحديث والأعمال المتصفة به ، ولذلك ينبغي أيضا أن نتناول وصف برمان للمودرنية في قوله « كل ما هو صلب لا بد وأن يذوب ويتبخر في الهواء » بحيث نستجلى البنيات والهيكل التي يوحى بها هذا الوصف الذي يجعل من المودرنية عملية تفكيك للصلب الراسخ .

يقول برمان ان عبارة « كل شيء صلب يذوب ويتبخر في الهواء » *all that is solid melts into air* تمثل نظرة ماركس Marx وهذا اختزال للنظرة الماركسية فالعبارة وردت في *Communist Manifesto* ( ١٨٤٨ ) لانجلز Engels وماركس في سياق تقديمهما للبرجوازية لدأبها على افساد علاقات الانتاج وقلبها رأسا على عقب (٢٥٨) ، فكان ماركس يتطلع الى البروليتاريا الحديثة لرد هذه الأوضاع المقلوبة الى نصابها بصفة نهائية وفعالة ، وفي الوقت نفسه تقبل بعض جوانب ما يسمى الآن بالتحديث مثل ضرورة التقدم التكنولوجي ، وهذا الموقف الماركسي يمثل جانبا مهما في مفهوم المودرنية الذي يبدو أن برمان يتفاداه فيما كتبه عام ١٩٨٢ (٢٥٩) .

وفي المانيفستو نجد عرضا لآراء ماركس وانجلز بشأن النقاط المذكورة عاليه ومثال ذلك : « من بين الطبقات التي تقف وجها لوجه أمام البرجوازية اليوم نجد أن البروليتاريا وحدها هي الطبقة الثورية فعلا . أما ماعداها من الطبقات فتتداعى حتى تتلاشى أمام الصناعة الحديثة . ان طبقة البروليتاريا هي النتاج الجوهرى والخاص لتلك الصناعة (٢٦٠) » . كما يشير المانيفستو الى وحدة البروليتاريا والصناعة الحديثة حيث انه « بفضل السكك الحديدية » تمكنت البروليتاريا الحديثة في أعوام قلائل من تحقيق أشياء كانت لتستغرق قرونا على أيدي أهالي مدن العصور الوسطى (٢٦١) .

وفي مقال *The Experience of Modernity* يوضح برمان خلاصة ما طرحه في *All That is Solid Melts into Air* بأن المودرنية تتسم « بذوبان الصلادة » ولكن هذا الطرح ينطوي ضمنا على امكانية اقتران هذا الذوبان ببناء عدة مؤسسات « صلبة » أو « ضعيفة » والمحافظة عليها . فيقول برمان :

الحياة الحديثة حياة فيها المفارقة والتناقض ، وتطغى عليها مؤسسات شديدة البروقراطية لها سلطة التحكم ، وغالبا ما تدمر المجتمعات والقيم وحياة الأفراد . وفي الوقت نفسه تحتم علينا الحياة الحديثة ألا نقف



مكتوفى الأيدي فى مواجهة تلك القوى ، بل يجب علينا أن نناضل لتغيير العالم واخضاعه (٢٦٢) •

ويستمر برمان فى الكتابة على نحو يتناسب مع رأيه التفكيكى عن المودرنية فىرى أن المودرنية تنطوى على التحلل والقوة : « أن يكون المرء ثوريا ومحافظا فذلك هو الحديث » •

وربما يوحى ذلك بأن « التحديث أمر حديث » و « ضد الحديث » فى آن واحد ، ولكن برمان ( مثل هابرماس وان اختلفت أسبابهما ) لا يرفض المودرنية أو الحداثة من أى منطلق بعد حديث (٢٦٣) • وجدير بالذكر أن بعض المنتمين لتيار ما بعد الحداثة الذين يقفون من المودرنية موقفا مشابها لبرمان يدعون لرفض المودرنية ولكن برمان نفسه لا يتمرد على الحديث ، بل يرى فيه نقدا كافيا لمشاكل الحداثة •

بالإضافة الى ذلك نجد أن برمان يتعسف الى حد ما فى استخدام مصطلحي الحديث وما بعد الحديث فى بعض كتاباته التى تنتقد ضيق الأفق وعدم الابتكار فى الطراز الدولى المعمارى الحديث ، وهذا يشبه نقد تشارلز جنكس ، ولكن الفرق بين الناقلين أن جنكس يرى فى عمارة ما بعد الحداثة مزجا بين طراز الحداثة وطرز أخرى بحيث يميز بينها وبين الطراز الدولى الحديث ، أما برمان فىرى هذا الطراز كتنقيض لما يسميه «الحداثة التى تتقبل وتحتضن» ، وهى السمة التى يلمسها برمان فى أعمال روبرت فنتورى ذلك المعمارى الذى يعده جيمسون نموذجا أصيلا لفن ما بعد الحداثة ، بينما يعده جنكس رائدا فى مجال نظريات العمارة المعاصرة التى تعكس تيار ما بعد الحداثة وان كانت مبررات جنكس تختلف عن مبررات جيمسون (٢٦٤) •

يعتبر برمان أن المودرنية تشتمل على توترات وانتقادات تعد من وجهة نظر جنكس مزجا فى اطار تيارات ما بعد الحداثة وعلامات على حوار تلك التيارات مع تيار الحداثة ، كما يرى برمان أيضا فى الحداثة المفارقة الساخرة والتأرجح الذى يجده جنكس فى ما بعد الحداثة ، كما يرى فيها التوترات التى يجدها جنكس بارزة فى كل من تيار الحداثة وتيار ما بعد الحداثة ، ولذلك فان تنبؤات برمان بالنسبة لما يسميه بالحداثة لا يبدو فيها أى أمل لظهور اتجاهات جديدة متميزة :

ربما نكتشف أن الارتداد سبيل للتقدم ، أى أننا بتذكر تيارات الحداثة فى القرن التاسع عشر نستجمع البصيرة والشجاعة اللازمة لخلق تيارات الحداثة فى القرن الواحد والعشرين • وهذه الذكرى تساعدنا على

ربط الحداثة بجلورها لتزدهر وتتجدد وتواجه الأخطار والتحديات المقبلة .  
ان استجماع تيارات المودرنية الماضية فهو بمثابة نقد لتيارات المودرنية-  
التي نجدها اليوم ، وإيمان بتيارات المودرنية – وبرجالها ونسائها – التي  
تظهر لنا في الغد وبعد غد (٢٦٥) .

ويشيد جنكس بـ All That is Solid Melts into Air لبرمان في  
مقال له بعنوان The Post-Avant-Garde ( ١٩٨٧ ) لأن برمان يرسم صورة  
لكارل ماركس بوصفه من المنتمين لتيار الحداثة (٢٦٦) – لا تيار ما بعد  
الحداثة . وكما سنرى في الفصل التالي فان نظرية جنكس عن ما بعد  
الحداثة كبديل لنظريات ما بعد الحداثة التفكيكية التي ناقشها هذا الفصل  
تعتبر ان تيار ما بعد الحداثة في الفن والعمارة في العقود الاخيرة يقرن  
ما بين طراز الحداثة وغيره من الطرز ، كما يعتبر جنكس ان نظرية التفكيك-  
الحديثة واتجاه ما بعد الحداثة التفكيكية هما شكلان من أشكال الحداثة  
المتأخرة .



## نظريات المزاوجة

كتب تشارلز جنكس الناقد والمؤرخ المعماري في مقسمة الطبعة الرابعة المنقحة من *The Language of Post-Modern Architecture* ( ١٩٧٧ ) يقول انه في وقت كتابته لهذا الكتاب عامي ١٩٧٥ - ١٩٧٦ لم يكن لفظ ومفهوم ما بعد الحداثة شائعا سوى في النقد الأدبي ، وأنه أدرك فيما بعد أن معناه في مجال النقد الأدبي هو « ما فوق الحديث » Ultra-Modern و « فلسفة العدمية nihilism » ومناهضة التقاليد ، (١) . أما عن استخدامه الخاص للمصطلح فيقول جنكس : « رغم علمي بما كتبه ايهاب حسن وآخرون فقد كنت أقصد بالمصطلح العكس من هذا كله ، نهاية التطرف الريادي ، والرجوع جزئيا الى التقاليد وأهمية الاتصال بالجمهور » ، (٢) . ويضيف جنكس أنه يتصور أن ما بعد الحداثة تنطوي على قرن نسق ما بغيره ، وأن هذا التصور نبع من «ضغوط متناقضة في الحركة» ، حيث ان بعض المعماريين أرادوا التغلب على عقبة الحداثة أو العجز عن التواصل مع الآخرين الذين يستخدمون تصميماتهم ، فاضطروا الى الالتجاء الى لغة مفهومة بعض الشيء ، وهي الرمزية التقليدية أو المحلية . ولكنهم في الوقت نفسه أرادوا أن يتواصلوا مع أقرانهم وأن يستخدموا التكنولوجيا « المتاحة لهم » ، (٣) .

وفي ١٩٨٦ كتب جنكس في *What is Post-Modernism* أنه استخدم مصطلح Post-modern ( بعد الحديث ) لأول مرة لوصف المزاوجة بين الأنساق حوالى عام ١٩٧٨ ، وهو تاريخ صدور الطبعة الثانية المزيّدة والمنقحة من *The Language of Post-Modern Architecture* الصادر عام ١٩٧٧ ، كما استعمل كلمة ما بعد الحديث أيضا عام ١٩٧٥ في مقال بعنوان « The Rise of Modern Architecture » (٤) . بمعنى « الإشارة الزمنية لتحديد النقطة التي انتهينا اليها لا النقطة التي نسير تجاهها » . ويبدأ جنكس مقاله ( ١٩٧٥ ) بالإشارة الى عدم وضوح العنوان ، وأنه يستخدم اللاحقة « Post » لأنه لا يجد تعبيرا أدق منها (٦) ، ويكرر جنكس



ذلك في مقدمة الطبعة الأولى من The Language of Post-Modern Architecture ( ١٩٧٧ ) ( ٧ ) ولكن في الطبعة الثانية المزيـدة والمنقحة (١٩٧٨) بدأ في إعطاء تعريف دقيق لعمارة ما بعد الحداثة بوصفها لونا من ألوان المزاجية بين الحداثة وغيرها من الطرز والأساليب ، كما شرع في استخدام لفظ المزاجية double-coding ليؤكد أن عمارة ما بعد الحداثة هي لون معماري يسعى الى توصيل رسالة لمستخدمي البنية المعمارية ومشاهديها من خلال تعدد الأساليب والشفرات (٨) .

ورغم اعتراف جنكس بأنه يستخدم البادئة « Post » بمعنى سلبي في مقالته عام ١٩٧٥ فإن كثيرا من آرائه في هذا المقال تمهد لنظرياته التالية عن طبيعة ما بعد الحديث في العمارة واستخدام ذلك المصطلح . فعلى سبيل المثال يعترض جنكس على من يرون في العمارة اتجاها الى لغة الآلة المجردة من الحس الشخصي على أساس أن العصر الحديث هو عصر الآلة في المقام الأول ، ومن ناحية أخرى يقول جنكس اننا يجب أن نتعامل مع العمارة كفن يتواصل مع مستخدم البنية المعمارية من خلال العديد من الشفرات والرسائل . ( وكما أوضحنا في حاشية سابقة يستخدم جنكس مصطلح الشفرة Code في The Language of Post-Modern Architecture للإشارة الى أن العمارة انما هي رسائل مرسلة الى مستخدميها بطريقة تشبه طريقة أفعال الكلام أو الاشارات الأخرى ، ثم اشتق لفظ double-coding أي مزاجية الاشارات ليشير الى أن عمارة ما بعد الحداثة تضيف نسقا اشاريا ومجموعة من الرسائل الى الطراز الحديث ) . فعلى سبيل المثال يرد جنكس على بيتر سميثون Peter Smithson الذي يقول : « في مدن اليوم التي تقوم على الآلة لا نجد ما يعمق هذه الصلة الأساسية ويجعلها تتجاوب مع الثقافة عموما سوى لغة معمارية حية وطبعة وبألغة التجرد من الحس الشخصي » . فيقول جنكس في رده : « لكي تتجاوب مع الثقافة عموما فالأفضل أن تستخدم اللغة الدارجة الشائعة التي تضم كل الرموز والاشارات والموتيفات التقليدية » (٩) .

ويزعم المنتمون الى تيار الحداثة أنهم يستخدمون لغة عالمية باستخدامهم أشكالا مجردة من الحس الشخصي ، وردا على ذلك كتب جنكس في مقالته عام ١٩٧٥ « لا يزال المعمارى مؤمنا بأنه يعطي أعماله هوية دولية من خلال أشكال ناطقة ، وانما هو في واقع الأمر يكسبها هوية في إطار نسق تاريخي محدود خاص به لا يشسباركه فيه معظم عملائه » (١٠) ويقترح جنكس كحل لهذه المشكلة تعددية جديدة تتضمن الواقعية الاجتماعية التي اغبرها توم وولف Tom Wolfe كبديل

للحدثاء الأدبية (١١) ، و « الواقعية الاجتماعية » التي تعرضها جين جاكوبس Jane Jacobs في تقديمها للحدثاء . ولعل هذا الموقف من جانب جنكس يعكس بطريقة غير مقصودة استخدام برنارد سميث Bernard Smith لمصطلح « ما بعد الحدثاء » في عامي ١٩٤٤ و ١٩٤٥ للإشارة إلى رد فعل واقعي اجتماعي ، جديد للتجريد الحدثاء ، ومن الجدير بالذكر أيضا أن جنكس يصف هجوم جاكوبس على الحدثاء عام ١٩٦١ في أعماله التالية بأنه ايدان بانتهاء العمارة الحدثائية (١٢) .

كما يقترح جنكس بدائل أخرى للغة المجردة من الحس الشخصي التي تستخدمها الحدثاء ومنها الواقعية الاجتماعية بالإضافة إلى :

٢ - « التخطيط القائم على التفضيلات ورفض التصميم المحكم بحيث يؤخذ في الاعتبار مصالح الأغلبية والأقلية (١٣) » .

٣ - « الترميم والحماية » للمحافظة على الأبنية القديمة .

٤ - مدينة التصادم حيث نرى التعقد الرمزي الذي تحدث عنه فنتوري للتوصل إلى التنوع الاجتماعي المفتقد في المدن الحديثة .

٥ - « المدن المصطنعة أو البديلة » ولا بد لتلك المدن أن تكون شعبية وبمثابة رد فعل استهلاكي للعمارة الحديثة . فالمعماري الحديث لا يلقي بالا إلى الطرز التاريخية أو الجو العام للبناء وروح البناء ، أما المجرّب المغامر فيهتم بكل هذه الأمور (١٤) .

٦ - « السيميوطيقا والتلفيقية الشديدة » فالسيميوطيقيون هم أكثر من وجه نقداً للوظيفية وطرّاز العمارة الحديثة (١٥) . والفكرة الأساسية هنا كما يقول جنكس « أن العمارة شكل من أشكال اللغة ، ولذلك فلا بد من وضع كافة الوظائف في نسق اشاري محدد حتى يتحقق التواصل المطلوب » . ويوضح جنكس ذلك باستخدام مثال « اناء الحمام » الذي يعد من وجهة النظر الوظيفية مثالا طيبا للشكل المهيأ لأداء وظيفة معينة ، ولكن هذا الاناء نفسه قد يستخدم لوظائف أخرى ففي جنوب إيطاليا مثلاً قد يستخدم كوعاء لتنظيف العنب ، وفي شمال اليونان قد يستخدم كمدفأة ، أي أنه يكتسب وظائف مختلفة باختلاف السياق والنسق الذي يجيء فيه (١٦) . ويقول جنكس « ان ادراكنا للوظائف يتبع أعرافا هي بالأساس تقاليد وأعراف تاريخية وفي الأغلب أعراف تعسفية لا طبيعية » (١٧) . ويعود جنكس إلى مسألة التعددية فنقول « إذا تمرس المعماري على أربعة أو خمسة طرز مختلفة لأمكنه أن يتحكم في كيفية استخدام الشكل لتحقيق التواصل تحكما أقدر » ، وعندئذ

« تنشأ تليفقية شديدة تعكس التنوع الفعلي للمدينة وشتى ألوان الثقافة فيها » (١٨) . وجدير بالذكر أن جنكس لا يسعى الى القضاء على تقسيمات المجتمع الصناعى التى يهاجمها آرثر جـ بـ بنتى Arthur J. Penty فى كتاباته عن ما بعد عصر التصنيع ، الا أنه الى حد ما فى هذه النقطة ( وفى النقطة الثامنة ) يردد استياء بنتى من هذه التقسيمات التى أثرت على عمل المعمارى المعاصر وجعلته أكثر تخصصا (١٩) .

٧ - « التقليدية الشديدة والتفكير الجزئى » ، وهنا يشير جنكس الى هجوم كونراد جيمسون Conrad Jameson على « الموضوعية الزائفة » التى تميز ما يعرف بالعقلانية التى ينسبها المعمارىون الحديثون للغة التى يستخدمونها (٢٠) ، ويقترح جيمسون كبديل لذلك العودة الى أشكال تقليدية تتضمن « معانى بالغة الايجابية لا يستطيع المعمارى الفرد اعادة تعريفها » (٢١) .

٨ - « اعادة التنظيم السياسى » وهنا يقول جنكس : « ان النقد الأخير الموجه للعمارة الحديثة يتعلق بارتباطها بالمشروعات الضخمة سواء فى مجال الأعمال الكبرى أو الحكومات الكبرى » وأن « ثمة حاجة الى نظام للإنتاج المعمارى يعود الى النطاق الأضيق الذى كان موجودا قبل عصر التصنيع » . وهذا يعنى « وجود مكاتب صغيرة لا يبتعد فيها المعمارى عن تصميماته أو عملائه ، وعمليات بناء صغيرة يمكن أن تتولاها جماعة صغيرة من الناس » (٢٢) .

وفى هذه النقاط الثمانى نرى أن جنكس يرهص بكثير من البدائل للعمارة الحديثة التى سماها هو وآخرون « بعد حداثة » فى أعمال لاحقة ، ويلاحظ أن أفكاره فى هذا المقال ( ١٩٧٥ ) نجدها فى أعمال كتاب آخرين يتناولون بالتحديد الحداثة فى فن العمارة منذ ذلك التاريخ مثل كتاب فنتورى وسكوت براون وابزنور (Leaning from Las Vegas) ( ١٩٧٥ ) عن الطبيعة السيميوطيقية للبناء المعمارى ، بل نجد هذه الأفكار كذلك فى أعمال فنتورى وآخرين عن « تعقد » العمارة الجيدة .

وفى الطبقات المزیدة والمنقحة لكتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture الذى صدر ١٩٧٧ يقول جنكس ان فنتورى ضمن فى كتابه Complexity and Contradiction ( ١٩٦٦ ) : سلسلة من التفضيلات الواضحة فى مواجهة الحداثة ، منها التعقد والتناقض فى مقابل التبسيط ، والغموض والتوتر بدلا من المباشرة ، والجمع بين البدائل لا المفاضلة بينها ، ووجود عناصر مزدوجة الوظيفة بدلا من العناصر أحادية الوظيفة ، والتهجين (٢٣) بدلا من نقاء العنصر

و « العنفوان الفوضوى (أو الكل العسير) بدلا من الوحدة الواضحة » (٢٤).

فى هذا الكتاب يؤكد فنتورى أنه يفضل ثراء المعنى المتولد عن « التعقيد والتناقض » ، ولكنه ينتقد عبارة الحدائة لايمانها بمقولة ميس فان در رو Mies Van der Roh « الكثرة فى القلة » (Less is more) وايمانها بالخصائص ذات البعد الواحد :

أحب التعقد والتناقض فى العمارة ، ولكنى أمقت عدم الاتساق والتعسف فى العمارة الضعيفة ، والتلاعب الشديد فى الطرز التعبيرية أو الزخرفية . ان ما أفضله فى التعقد والتناقض المعمارى يعتمد على ثراء التجربة الحديثة وغموضها ، وهذا يشتمل على الثراء الأصيل فى الفن (٢٥) .

كما يقول فنتورى :

لم يعد المماريون يحتملون اللغة التقليدية للعمارة الحديثة المحملة بالقيم الأخلاقية المتشددة . اننى أفضل عناصر التهجين على النقاء ، والمزج على انفصل ، والتشويه على المباشرة ، والغموض على الوضوح ، والملتوى على المتجرد ، والممل على « الشيق » ، والتقليدى على « المصمم » ، والتضمين على الاستثناء ، والزيادة على البساطة ، وأفضل العناصر الأثرية والابتكارية وغير المتسقة المحملة بالمعانى على العناصر المباشرة والبسيطة . أى اننى أفضل العنفوان الفوضوى على الوحدة الواضحة ، والأمور التى لا يمكن التنبؤ بنتائجها ، ومن ثم فأننى أقف فى صف الازدواجية .

أفضل ثراء المعنى على وضوح المعنى ، والوظيفة الضمنية على الوظيفة المحددة ، وأفضل الجمع بين البدائل على المفاضلة بينها ، وأفضل الأبيض والأسود مع الرمادى أحيانا على الأبيض والأسود فقط . إن العمارة المتميزة تستثير مستويات عديدة للمعنى والرؤى المركبة ، بحيث تتعدد سبل قراءة المكان وغيره من العناصر المعمارية .

ولكن عمارة التعقد والتناقض لا بد وأن تظل ملتزمة التزاما خاصا أمام الكل ، فحقيقة العمارة تتمثل فى الكلية أو الايحاءات المختلفة بالكلية ، فلا بد لها من أن تجسد الوحدة التى تجمع الأضداد لا الوحدة التى تفصلها ، فالأولى عسيرة ولكن الثانية يسيرة (٢٦) .

ويرد فنتورى على آخر عبارة فى مقولة ميز فان در رو فيقول « ان



التبسيط الفج يعنى أن تصبح العمارة خالية من التعبير أما التبسيط  
أكثر من ذلك فيبحث على الملل (٢٧) ، .

كما يذكر فنتورى - مثل جنكس - أعمال ايرو سارينين  
Eero Saarinen والفار آلتو Alvar Aalto بوصفها انسلاخا  
عن حركة العمارة الحديثة المبكرة التى اتسمت بالصفائية ، ويشيد بهذه  
الأعمال لما فيها من تعقيد يتجاوز التعبيرية الذاتية (٢٨) .

كما يمكن القول بأن فنتورى مهد الطريق لتعريف جنكس لعمارة  
الحداثة على أنها مزج لطراز الحداثة بغيره ، ذلك أن فنتورى تناول عنصر  
الثنائية الوظيفية فى عمارة التعقيد والتناقض فيما يتعلق بدقائق  
الاستخدام والبنية (٢٩) ، كما تناول ثنائية المعنى الناجمة عن اتجاه  
العمارة الى الجمع بين البدائل بعيدا عن قيود وسمات الحركة الحديثة .  
ويمضى فنتورى فى الكتابة عن ثنائية المعنى المتولدة من العمارة المعقدة  
والتناقضية فيقول :

تمثل العناصر التقليدية فى العمارة مرحلة أولى فى تطور ثورى ،  
ففى الاستخدام والتعبير المتغير لتلك العناصر شئ من معانيها السابقة  
وأخرى جديدة . أما العنصر الباقى على الدوام فهو الثنائية الوظيفية .  
التي تختلف عن الزوائد التافهة لأنها تحمل معنى مزدوجا . ولعل هذا  
راجع الى المزج الغامض بعض الشئ للمعنى القديم مع الوظيفة الجديدة  
أو المعدلة سواء أكانت بنوية أم أدائية ، بالإضافة الى السياق الجديد .  
هذا العنصر السائد يطفى على وضوح المعنى ولكنه يزيد من ثرائه (٣٠) .

ورغم أن جنكس لا يعترض على مسألة الوضوح فإنه يتفق مع  
فنتورى فى ايثار ثراء المعنى على محدوديته ، كما استخدم جنكس مفهومه  
الخاص عن المزاوجة لتوضيح ما يقصد بـثراء المعنى فيما اشار اليه بعمارة  
ما بعد الحديث وما بعد الحداثة (٣١) .

ويمضى جنكس فى مناقشة معنى مصطلح ما بعد الحداثة فى كتابه  
What is Post-Modernism ? ( ١٩٨٦ ) بعد ان يشير لأول استخدام له  
عام ١٩٧٥ فيقول انه حتى تاريخ صدور ذلك الكتاب ظل متمسكا بتعريف  
ما بعد الحداثة الذى صاغه عام ١٩٧٨ (٣٢) وهو : مزاوجة الشفرات ،  
أى مزج التقنيات الحديثة بشئ آخر ( غالبا ما يكون الأسلوب التقليدى  
فى البناء ) لتهيئة العمارة للتواصل مع الجمهور والأقلية المهتمة بها ،  
وهذه الأقلية هى المعمارىون الآخرون ، (٣٣) . وفى وضع أسبق فى  
الكتاب ذاته يعرف جنكس ما بعد الحداثة على أنها « ثنائية تنطوى على  
مفارقة ، أو أنها مزاوجة الشفرات كما يوحى بذلك اللفظ ذاته

Post-modernism الذى يعنى استمرار الحداثة وتجاوزها ، (٣٤) .  
ويضيف جنكس قائلا : « لا يوجد طراز واحد فقط يطلق عليه ما بعد  
الحديث ، رغم وجود اتجاه غالب فى الكلاسيكية ، وبالمثل لم يكن هناك  
توجه حديث وحيد ، رغم وجود طراز دولى غالب » (٣٥) . كما يشير  
جنكس الى أنه حدد ثلاثين عنصرا للتمييز بين ما بعد الحديث من ناحية  
والحديث والحديث المتأخر من جهة أخرى فى فن العمارة ، وهذه العناصر  
تمتد عبر نطاق واسع ومتفاوت من الرمزية والزخرفة والطرافة  
والتكنولوجية وعلاقة الفنان المعماري الموجودة والسابقة (٣٦) .

### لغة العمارة بعد الحديثة The Language of Post-Modern Architecture

على العكس من وصف ليوتار وجيمسون وهابرماس نرى أن جنكس  
فى The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) والطبعات  
التالية يصف عمارة ما بعد الحداثة وصفا ينتقد بعض العناصر الوظيفية  
فى عمارة الحداثة ، ولكنه يرفض الحداثة أو المودرنية التى تتجاوز  
حدود السيطرة والتحكم . وقد أشرنا الى أن جنكس طرح مفهوم ما بعد  
الحداثة كمزاوجة لطراز الحداثة بغيره (٣٧) فى كتابه The Language of  
Post-Modern Architecture ، وسنتبع فى هذا الفصل تطور هذا المفهوم  
من هذا الكتاب وعبر كتابيه التاليين :

What is Post-Modernism ? (١٩٨٦) ، Post-Modernism : The New  
Classicism in Art and Architecture ( ١٩٨٧ ) (٣٨) .

يبدأ كتاب جنكس The Language ( الطبعة الأولى -  
١٩٧٧ ) بالحديث عن موت العمارة الحديثة التى يؤرخ لها بتفجير أجزاء  
من بنى Pruitt-Igoe Housing Estate فى مدينة سانت لويس  
يوم ١٥ يوليو ١٩٧٢ فى الساعة ٣ر٣٢ مساء تقريبا .

ويكتب جنكس بشئ من روح الدعابة التى لا تعجب أتباع الحركة  
الحديثة :

انتهت العمارة الحديثة تماما فى عام ١٩٧٢ بعد أن قرعت حتى  
الموت على مدى عشرة أعوام من جانب النقاد مثل جين جاكوبس . ماتت  
العمارة الحديثة فى مدينة سانت لويس بولاية ميسورى يوم ١٥ يوليو  
١٩٧٢ فى الساعة ٣ر٣٢ تقريبا بتفجير مبنى Pruitt-Igoe المنكوب  
بالديناميت ، أو بالتحديد بتفجير عدة أجزاء منه (٤٠) .

كما استخدم أوزبرت لانكستر شيئا من الدعابة الثقيلة فى نهاية  
A Cartoon History of Architecture ( ١٩٧٥ ) فى رسم كاريكاتير يعبر

عن أحد الأدوار المرتفعة ببنائية شاهقة والذي يطيح بأمر وعربة أطفال  
الى الخارج ، ويحمل الرسم عنوان : « ارتفاع شاهق » High Rise  
ويختتم التعليق بالعبارة التالية :

كما اتضح أن الحياة رأسيا محفوفة بآثار نفسية خطيرة ، فالعيش  
أسفل الجار أو أعلاه بدلا من العيش بجواره أدى الى نتائج لم تكن متوقعة  
وهي التحول من الروح الاجتماعية بصورة ملحوظة والاحساس بالعزلة ،  
ولما كانت الحداثيات الملحقة بالبيوت غير موجودة في العمارات أصبح  
الصغار يهربون من الملل والضيق من الحيز المغلق الى العنف والتخريب .  
كما ساد التوتر بين الكبار بسبب الارتفاعات الشاهقة ، ولم تخف حدة  
هذا التوتر حتى ولو في أوقات وجيزة لأن المسؤولين عن التشييد أختلقوا  
في فهم وسائل البناء ومواده الجديدة التي قسمتها لهم التكنولوجيا  
الجديدة .

وهكذا ينتهي تاريخ العمارة الذي كتبه أوزبرت لانكستر بنبرة  
الأسى على المخاطر غير المقصودة الناجمة عن الابنية الشاهقة الحديثة ،  
أما تشارلز جنكس فيشير الى تفجير مبنى برويت ايجو في سياق مناقشة  
بعض الجوانب الأكثر قتامة في انجاء ما بعد الحداثة . ففي كتابه التالي  
عن ما بعد الحداثة Post-Modernism : The New Classicism in Art and  
Architecture يحدد جنكس نهاية الحداثة وبداية ما بعد الحداثة منذ  
تاريخه نشر حين حاكوبس لهجوها على العمارة الحديثة في كتابها  
The Death and Life of American Cities (١٩٦١) ، ويقر بأن التاريخ  
الذي سبق أن اقترحه كان رمزيا أكثر منه تاريخا دقيقا (٤١) . وفي  
عام ١٩٧٧ عندما كتب جنكس أن الحداثة قد « انتهت في غمضة عين »  
لم يلبث أن وصف ظهور « ما بعد الحداثة » في العمارة كاستمرار  
لعمارة الحداثة وتحول لها ، ولكن مع ترك السيئ في الحداثة ويقصد  
بذلك السمات التي تخلو من الزينة ولا تعرف هوية بانها ،  
والتي تشيد دون استشارة ساكنيها ، أو حتى بدون الأخذ في الاعتبار  
برغباتهم ، وبدون فهم آثار هذه الابنية على قاطنيها ، وهي آثار من شأنها  
فرض احساس بالغربة على السكان (٤٢) .

وفي ١٩٨٦ يشير جنكس في What is Post-Modernism اني أن  
« الحداثة قد فشلت كاسلوب للتشييد على نطاق واسع ، وكاسلوب  
لبناء المدن ، ومن أسباب هذا الفشل عدم التواصل مع السكان ومستخدمي  
الابنية الذين ربما لا يروقه الطراز المعماري وقد لا يفهمون معناه ،  
وربما لا يدرون كيف يستخدمونه » (٤٣) . وفي ...  
Post-Modernism ( ١٩٨٧ ) يتفق جنكس مع أندرياس هويسن



Andreas Huyssen (٤٤) فى أن أحد أسباب تبلور ما بعد الحداثة فى حركة معمارية فى منتصف السبعينيات هو أن العمارة أكثر من أى شكل فنى آخر « تأثر بنزع الملكية التى جاءت مصاحبة للتحديث، وأنه كان ثمة « رابطة مأساوية بل وقاتلة بين العمارة الحديثة والتحديث، تتعارض تعارضا مباشرا مع الحركة الحديثة فى الفنون الأخرى » (٤٥) .

ويضيف جنكس ( ١٩٧٧ ) أن المجمع السكنى فى برويت ايجو حصل على جائزة من المعهد الأمريكى للمعماريين American Institute of Architects عند تصميمه فى عام ١٥٩١ ، ولكنه أدى الى ارتفاع نسبة الجريمة بالمقارنة بغيره وتعرض مرارا للتخريب . فيقول : « كان الهدف منه ترسيخ قيم معينة عند سكانه عن طريق القدوة الحسنة » وهو الأمر « الذى كان يتعارض مع ذلك الطراز المعمارى » (٤٦) ، لأن « تلك الأفكار الساذجة المأخوذة من فلسفات العقلانية والسلوكية والبرجماتية كانت مثلها مثل تلك الفلسفات ذاتها لا عقلانية » .

ورغم انتقاد جنكس لعقلانية بعض المعماريين المحدثين (٤٧) فانه لايرفض « العقلانية الجديدة » عند بعض معماريى ما بعد الحداثة . وفى الطبقات اللاحقة من كتابه الذى صدر عام ١٩٧٧ أضاف جنكس ملحقا عن « كلاسيكية ما بعد الحداثة » تحدث فيه عن « العقلانية الجديدة » عند « ألدو روسى Aldo Rossi مثلا وأشار الى أنها ساعدت على تمهيد الطريق لظهور كلاسيكية ما بعد الحداثة التى يعتبرها جنكس الأساس « للغة جماهيرية جديدة فى فن العمارة » (٤٨) .

وهكذا ينتقد جنكس ما يراه من عيوب فى الحداثة ، ويرسى مفهومه عن ما بعد الحداثة كقرن لطراز الحداثة بطرز أخرى ، وفى الكتاب نفسه ( ١٩٧٧ ) يتناول مسألة كيفية توصيل العمارة للقيم المفقودة من خلال « لغة الثقافة المحلية » مما يؤدي الى تنوع الأساليب (٤٩) . ومن هذا المنطلق فان المعارضة كما تناولها الفصل السابق لا تغدو معارضة عمياء أو خالية من القيم كما يقول جيمسون وانما تصبح محملة بالقيم من وجهة نظر جنكس (٥٠) .

رأينا أن هابرماس ينتقد عمارة ما بعد الحداثة التى يدافع عنها جنكس ، وجدير بالذكر أن جنكس لا يدافع فحسب عن مفهوم الاتفاق بين المعمارى والمستخدم - كما فى دفاعه عن أعمال لوسيان كرول - بل يقول ان التصميم المشترك الذى يطوع فيه المصمم الانساق والطرز مخالفة لأسلوبه « على نحو يحفظ احترامه لهذه الانساق » هو أحد الحبل



« التي يمكن بها منع تدهور الأعمال بعد الحدائية ذات الطرز المتعددة الى مجرد » معارضات رديئة عفوية » (٥١) .

وبالإضافة الى ذلك فان تنوع الانساق في عمارة ما بعد الحديث يؤدي الى توليفات يمكن تلقيها بطرق مختلفة حسب معرفة الناظر باللغات البصرية (٥٢) ، ويعود جنكس الى موضوع مزج الطرز والانساق في القسم الثالث من كتابه ( ١٩٧٧ ) والخاص بعمارة ما بعد الحديث حيث يقدم فكرة « شجرة التطور » التي تبين انقسام عمارة ما بعد الحدائة الى ستة اتجاهات رئيسية هي : « التاريخية ، والاحيائية المباشرة ، والعملية الجديدة ، والحضرية العشوائية ، والاتجاه المجازي / الميتافيزيقي ، والفراغ بعد الحديث » (٥٣) .

وتغطي التاريخية أعمال فنتوري Venturi ، وبورتوجيزي Portoghesi وجريفز Graves وهولايين Hollein والطرز التي تتراوح ما بين التليفقية الشديدة والزخرفية والكلاسيكية بعد الحديث . ويصف جنكس مبنى Casa Baldi لباولو بورتوجيزي ( ١٩٥٩ - ١٩٦١ ) بأنه دراسة في المنحنيات الحرة . تذكرنا ببوروميني Borromini الذي كان يدرسه ، وهو مما لا شك فيه متأثر بلو كوربيزية Le Corbusier « (٥٤) ثم يصف جنكس هذا العمل في ضوء مفهومه عن مزج الطرز والانساق فيقول : « ثمة تنقل بين نسقين يعبر عن ازدواجية- نلمسها خاصة في ما بعد الحدائة : فمن ناحية نجد المنحنيات القوية المفرطة كما في الطراز الباروكي ومن ناحية أخرى نجد تداخل الفراغات وتعدد بؤرات الفراغات المتداخلة ، والمعالجات القاسية ، والتعبير من خلال الكتلة الخرسانية ، والأعمال الخشبية المتعرجة والأشكال الجيتارية المميزة للحدائة (٥٥) »

في هذا الوصف نجد نهاية أخرى للحدائة تسبق تفجير المجمع السكني في برويت ايجو في شهر يوليو ١٩٧٢ الذي يتحدث عنه جنكس في مطلع الكتاب ، ولكن النهايات التي نلمسها في الأمثلة المبكرة من عمارة ما بعد الحدائة ليست عنيفة مثل ذلك التفجير بالديناميت لأنها - كما يقول جنكس منذ ١٩٧٨ فصاعدا - مزج للحدائة بطراز آخر - ففي حبال Casa لبورتوجيزي نجد مزجا لطراز كوربيزيه وبوروميني (٥٦) .

ورغم انتقاد جنكس لاتجاه العقلانية الحدائية - التي يعدها هابرماس عنصرا جوهريا من عناصر الحدائة (٥٧) - فان جنكس يتصور ما بعد الحدائة كمحافظة على الحدائة وتحوير لها (٥٨) ، ومن ثم لا يمكن أن يوصف بأنه مناهض للحدائة كما قال عنه جيمسون وليوتار وهابرماس كل بطريقته (٥٩) .

أشرنا فيما سبق الى أن جنكس يصف عمارة ما بعد الحداثة بأنها مزج للحداثة بطرز أخرى ، فى الطبعة الثانية من كتابه الذى صدر عام ١٩٧٧ (٦٠) ، كما يحدد ثلاثين عنصرا يمكن على أساسها تعريف وتحديد زمن الحديث (١٩٢٠ - ١٩٦٠) ، والحديث المتأخر ( ١٩٦٠ - ؟ ) وما بعد الحديث ( ١٩٦٠ - ؟ ) فى العمارة (٦١) . وطبقا لهذه المحددات نجد ثمة ثمانية مؤشرات أيديولوجية لما بعد الحداثة وهى :

— المزج بين مختلف الطرز وطراز الحداثة ( فى مقابل الطراز الدولى الأوحده « الحديث » أو « اللاتراز » أو « الطراز اللاشعورى » المميز للحديث المتأخر .

— الشعبى والتعددى ( فى مقابل المثالى الحديث ، والبرجماتى الحديث المتأخر ) .

— الشكل السيميوطيقى ( فى مقابل الشكل الحتمى الحديث ، والشكل الوظيفى والسائب الحديث المتأخر ) .

— التقليد والاختيار ( فى مقابل روح العصر الحديث ، وسمة الحداثة المتأخرة فى الرأسمالية المتأخرة .

— الفنان / العميل ( فى مقابل مفهوم الفنان كنبى / شاف فى الحداثة ، أو الفنان / المضطهد فى الحداثة المتأخرة ) .

— الصفوة والمشاركة ( فى مقابل المفهوم الحداثى عن الصفوة فى مقابل رجل الشارع والمفهوم الحداثى المتأخر عن صفوة المهنيين ) .

— الجزئية ( فى مقابل الطراز « الكلى » الحديث وبعده الحديث ) .

— المعمارى كممثل وصاحب دور فعال ( فى مقابل المفهوم الحداثى عن الفنان المعمارى كمنقذ / معالج والمفهوم الحداثى المتأخر عن المعمارى كشخص يوفر الخدمات ) .

وبالإضافة الى هذه المحددات الأيديولوجية ثمة ثلاثة عشر متغيرا تميز ما بعد الحديث ، وهى :

— تعبير يقوم على المزج .

— تعقد .

— فراغ متغير يولد مفاجآت .

— شكل تقليدى وتجريدى .

— تلفيقى •

— تعبیر سیمپوطیقی •

— مبدأ استطیقى مختلط متغیر يعتمد على السـیاق ، وتعبیر عن  
المضمون وتناسب اللفظ وإیحاءاته مع الوظيفة •

— یمیل الى العضوية والزخرفة التطبيقية •

— یمیل الى التمثیل •

— یمیل للاستعارة •

— یمیل للاحالة التاريخية •

— یمیل للدعاية والطرافة •

— یمیل للرمزية •

وأخيرا یعدد جنکس « أفكار التصميم » ، فى مذهب ما بعد الحديث  
وهى كما یلى :

— السیاق الحضری وإعادة التأهیل •

— المزج الوظیفی •

— التأنق والطراز الباروكى •

— كافة المحسنات التعبيرية •

— الفراغ المائل والامتدادات المائلة •

— مبانى الشوارع •

— الغموض •

— النزوع نحو السمترية اللاسمترية ( طراز الملكة آن — أو احیاء

الطراز العملی ) ( ٦٣ ) •

— اللصق / التصادم ( ٦٤ ) •

كل هذه السمات لها مقابلات حديثة أو حديثة متأخرة عند جنکس  
مثل المبادئ الجمالية المستمدة من الآلة فى الحدائة والحدائة المتأخرة ،  
والعداء للطرافة والزخرفة والرمزية فى الحدائة ، والطرافة العشوائية  
والرمزية فى الحدائة المتأخرة ( ٦٥ ) ، ولكن من أمثلة عمارة ما بعد الحدائة

مالا يتناسب مع رأى جنكس عن تحويل الحديث (٦٦) • فلم يستطع جنكس الوقوف على لغة شعبية جديدة للفنان المعماري الا مع ظهور لون جديد من كلاسيكية ما بعد الحديث في أواخر السبعينيات بعد نشر الطبقة الأولى ، من The Language of Post-Modern Architecture • كلمة أخيرة عن كلاسيكية ما بعد الحداثة :

ظهر كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture لأول مرة مع بداية مشروع معرض فيرتمبرج Wuerttemberg State Gallery ( ١٩٧٧ - ١٩٨٢ ) والذي نفذته ستيرلنج وويلفورد وشركاهما في شتوتجارت ، وظهرت طبعة أخرى من الكتاب ( ١٩٨٤ ) تتضمن ملحقا عن « لغة معمارية جماهيرية جديدة » - وهي كلاسيكية ما بعد الحداثة - بالاشارة الى معرض شتوتجارت بالتحديد (٦٧) • وكانت تلك اللغة المعمارية الجماهيرية الجديدة بالنسبة لما بعد الحداثة قد شغلت اهتمام جنكس لعدة سنوات (٦٨) ، ونجد لها ارهاصات في كتابه الذي صدر عام ١٩٧٧ في بعض المواضع حيث يؤكد على حاجة الممارين الى الاتصال بجمهور غفير ، وتمكين الجمهور من مناقشة القيم المعمارية وغيرها على نحو يشبه ما كان الجمهور قديما يفعله في العصور الكلاسيكية (٦٩) •

يقول جنكس في الملحق ( ١٩٨٤ ) ان كلاسيكية ما بعد الحداثة التي ظهرت في أواخر السبعينات مازال أمامها شوط طويل ، ولكنها قد وصلت بالفعل الى حد من الاجماع مثل « الطراز الدولي الذي شاع في العشرينيات » ، ولكن كلاسيكية السبعينيات تختلف في أنها « أسلوب تلفيقي حر يستخدم عند الضرورة في المباني العامة » • ويضيف جنكس ان هذا الأسلوب « ليس طرازا كليا بعكس الطراز الدولي الذي كان جمعيا أو كليا على حد وصف نيكولاس بيفنسنر Nikolaus Pevsner . كما أنه موجود كلون فني جنبا الى جنب مع طرز أخرى • وباختصار فإن هذا الطراز الكلاسيكي بعد الحديث هو الجانب الأساسي في التعددية التي تعد أسلوبا ضروريا للتواصل » (٧٠) •

وختاما يعود جنكس الى مستهل كتابه ( ١٩٧٧ ) - تفجير المجمع السكني في سانت لويس - حيث يدافع عن كلاسيكية ما بعد الحداثة لأنها تقدم للناس أسلوبا يودون العيش به (٧١) ، ويخلص الى أن « الكلاسيكية الحديثة » هي الطراز الوحيد بين طرز عديدة الذي يعد أكثرها جماهيرية لأنه يستخدم لغة العمارة الكلاسيكية ، ويسعى لخلق جو شعبي عام (٧٢) •

وبالنظر للنص الأصلي ( ١٩٧٧ ) يبدو جنكس في هذا الملحق وكأنه انتقل من نقد الفشل الاجتماعي والاستيطاني للغة الدولية التي



استعملتها الحركة الحديثة الى رؤية لامكانات ظهور لغة جديدة جماهيرية « بعد حديثة » من خلال المزج بين طراز الحدائة بالطراز الكلاسيكى وغيره ، وان كانت هذه الرؤية لا تخلو من بعض المحاذير .

ويستعرض جنكس هذه النقاط مرات أخرى فى أعماله فى الثمانينيات عن ما بعد الحديث وفى المقدمة والملحق الجديدين للطبعة الخامسة من The Language of Post-Modern Architecture ( ١٩٨٧ ) . كما أن بعض النقاط الأخرى الواردة فى طبعتي ١٩٨٤ و ١٩٨٧ تحظى بمزيد من البحث فى أعمال لاحقة ، فعلى سبيل المثال يتناول جنكس فى مقدمة الطبعتين المنقحتين لعامي ( ١٩٨٤ ) و ( ١٩٨٧ ) ظهور « مجتمع معلومات » جديد يتسم « بالاتصالات الفورية » والتأثير المتبادل بصفة عامة مما يشجع على تطوير عمارة ما بعد الحدائة التى يتحدث عنها الكتاب (٧٣) . ويشير جنكس الى أن مجتمع ما بعد التصنيع يوفر الأساس اللازم لنمو ما بعد الحدائة ، ولا يهدمها ، وأن هذا اللون من ما بعد الحدائة يختلف كثيرا عن تصورات ليوتار (٧٤) .

ورغم الاختلافات الكثيرة بين جنكس وليوتار فان مفهوميهما عن ما بعد الحدائة يرتبطان بإيمانهما بضرورة تعدد صور الخطاب ، كما يقول جنكس ( ١٩٨٧ ) ( ٧٥ ) . فقد كان ليوتار فى نظريته النسبية للأمور يرى أن ثمة حاجة لمزيد من ألوان الخطاب لتحدى « ما وراء الخطاب » بأنواعه فى المودرنية ، أما جنكس فى نظريته التعددية للأمور فيرى أن تزايد ألوان الخطاب والانساق يهيء مزايا عدة من بينها إتاحة فرصة أكبر للاختيار فى عملية مزج طراز الحدائة بطرز أخرى (٧٦) .

كما يختلف جنكس مع ليوتار فى نقده لعمارة ما بعد الحدائة من زاوية أخرى حيث يرى جنكس أن الرغبة فى « الحياة عبر الزمن » كما تتبدى فى عمارة ما بعد الحدائة واستخدامها لطرز متعددة يمثل نزعة مدهشة الى « استكشاف اللغة العالمية للعمارة » ورغبة فى الاندماج مع « حضارة أكثر ثراء » أو « مع القرية العالمية » . وهنا يعود جنكس الى مفهوم ما بعد الحدائة بوصفها مزاجا للطرز :

الخلاصة واضحة لكل ذى عينين : فالأسلوب يتسم بالزواجة والاقتزان ويستند الى ثنائيات جوهرية ، فينبع أحيانا من قرن القديم والجديد كما فى أعمال جيمس سترلنج James Stirling ، وأحيانا يستند الى القلب الطريف للدأى كما عند روبرت فنتورى وهانز هولايين ، وفى الأعم الأغلب ثمة غرابة تميز هذا الأسلوب . خلاصة القول ان زماننا وحساسيتنا يتمتعان بقدرة بالغة الرقى على تنويع المفارقة (٧٧) .

وكما أشرنا فان كثيرا مما تناوله جنكس فى كتابه ( ١٩٧٧ ) ،  
ومقدمته وملاحقه يعود ثانية للظهور فى أعمال لاحقة له ، وسنعرض  
لبعض تلك النقاط فيما يلى مع الاشارة الى تحليل جنكس لعمارة ما بعد  
الحدائة وامتداد هذا التحليل الى فتون ما بعد الحدائة وذلك فى كتابه  
What is Post-Modernism ( ١٩٨٦ ) •

What is Post-Modernism ؟ ما معنى ما بعد الحدائة ؟

يبدأ كتاب What is Post-Modernism لجنكس ( ١٩٨٦ )  
برسم لكارلو ماريا ماريانى Carlo Maria Mariani بعنوان  
« اليد تأتمر بأمر العقل » ( ١٩٨٣ ) ، وتعليق يبين اهتمام جنكس  
بالمزج بين الحدائة والطرز التاريخية الأخرى وبخاصة الكلاسيكية :

موضوع الفن من وجهة نظر الحدائين هو عملية الابداع الفنى ،  
أما عند ما بعد الحدائين فهو تاريخ الفن • فنجد أن ماريانى يطوع  
صيغا ترجع للقرن الثامن عشر منها « البرود المثير للفرائز » لرسم  
صورة تعبر عن الابداع العبقري اللاتى ، فى رسم « اليد تأتمر بأمر  
العقل » اشارة الى الأسطورة اليونانية التى تتحدث عن أصل فن التصوير،  
وفيهما ايحاء بأن الفن اليوم ما زال يتولد من الفن ذاته ، وأنه مخلق  
متصومع (٧٨) •

هذا التعليق يوحى بأن الفن الحديث وما بعد الحديث منخلق على  
نفسه كصومعة الرهبان ( ولكن جنكس فيما بعد يستبعد هذه الفكرة  
فيقول ان هذا العمل لمارياني ربما يكون سخرية موجهة الى الانطواء  
والعزلة فى تيار الحدائة ) (٧٩) ، ولكننا نجد أيضا أن جنكس يميز  
بين الفن الحديث والفن ما بعد الحديث فى عبارته • والمهم فى اختيار  
جنكس لهذه الصورة وهذا التعليق أن الصورة توضح العودة الى موضوع  
تاريخ الفن المفتقد فى الفن الحدائى ، كما أنها تقرن هذه العودة بالاهتمام  
الحدائى بالعملية الفنية من خلال قصة ديبوتيد Dibutade  
اليونانية ، وهى قصة الفتاة الكورنثية التى تبتكر فن الرسم فى غضون  
قيامها بتحديد ظل حبيبها الراحل على الحائط • فبينما نجد أن الحدائة  
تؤثر البحث فى العمليات الفنية بدون تلك الاحالة التاريخية ( مثل  
كثير من رسومات سول شتاينبرج الفكاهية Saul Steinberg  
عن الرسومات التى تحاول رسم نفسها ) نجد أن ما بعد الحدائة تربط  
اهتمام الحدائة بعملية الابتكار الفنى بالسياق التاريخى ، فتكسبه لغة  
كلاسيكية شعبية على حد تعبير جنكس (٨٠) •

وبعد ذلك يطبق جنكس آراءه السابقة عن عمارة ما بعد الحدائة على

الفنون البصرية ، فنجد أن اهتمام ما بعد الحداثة بوضع الحداثة في سياق تاريخي يعطيها القدرة على التأمل في شأن الحداثة والتوسع فيها بطريقة لم تكن الحداثة وحدها لتجنح إليها . ان فكرة الذات المنعكسة المقترنة بلغة الكلاسيكية في « اليد تأتمر بأمر العقل » ، والأسطورة اليونانية لمولد فن الرسم تتيح لجنكس أن يقدم صورة لما بعد الحداثة تقترن فيها الحداثة بأنساق أخرى بما لايجعل الحديث مدمرا أو منفرا ، بل وتهيئ مخرجا للحداثة من أزمة الاقتصار على تصوير الذات بمعزل عن تاريخ الفن والنظرة الموضوعية للفنانين والمشاهدين في المستقبل .

إذا كان تيار ما بعد الحداثة يعقب زمنيا ما اصطلح أتباع هذا التيار على تسميته بالحداثة ، فانه يستطيع على الأقل تصوير الحداثة من الخارج كتيار مختلف ، وهذا ما فشلت فيه مختلف تيارات الحداثة الماضية ذاتها ، فالأعمال التي يصفها جنكس بانها بعد حداثية ترتبط بعلاقة مزدوجة مع الحديث من جهة ، ورؤية تاريخية ما للحديث نفسه من جهة أخرى ، وسواء أكانت هذه الأعمال تتعامل مع الحداثي بطريقة رمزية أو واقعية أو فكاهية فان ذلك في النهاية أمر يرجع للفنان ، الا أن الكثيرين يوجهون النقد للأعمال الحداثية التي لاتزواج فيها بين رسالتها وأي شيء آخر .

من هذا المنطلق يمكن أن تستخدم المعارضة والمفارقة الساخرة – اللتان تمزجان شفرات مختلفة في الفن والأدب – كأسلوب بعد حداثي عندما تمزجان الحداثي بغيره . ولكن ليس بالضرورة أن تكون كل التناقضات بعد الحداثية من قبيل المعارضة أو المفارقة الساخرة ، وبالمثل فليست كل المعارضات أو المفارقات الساخرة القائمة على المزاجية من قبيل الأعمال بعد الحداثية بالمعنى الذي يقصده جنكس اذا لم يقترن فيها الحداثي بطرز أخرى (٨١) .

وكان آكيلى بونيتو Achille Bonito Oliva قد عرف الفن بعد الحداثي في Transavantgarde International على أنه « قلب لفكرة التقدم رأسا على عقب ، تلك الفكرة التي كانت في الماضي تتجه نحو التجريد الادراكي ، فالفن بعد الحداثي « يعود الى الطرز القديمة وفي الوقت نفسه يمضى للأمام » . كما يقول بونيتو أوليفا عن اتجاه « عبر الريادية » انه « تتضمن الصنائع والفنون التي استبعدتها نيار الريادة الحديث » ، وأنه « أعاد القيمة الى الصورة » بينما هو يدرك الطبيعة الاشكالية للتصوير ، وقد بلاعب هذا الانجاء بالمعنى كى يستخدم المفارقة الساخرة ، وواجه الطبيعة التحليلية للفن الحديث بروح توفيقية جديدة ، واستبدل بالعناصر الجافة المتشددة المميزة لتيار الحداثة عناصر الثراء المترف والزخرفة وتعدد



الطرز ، كما تجاوز العدمية الى التبادل الثقافي المتفتح وإلى التلاقح والتلقيقية (٨٢) .

ورغم أن جنكس ينتقد ( في كتابه ١٩٨٦ ) مفهوم عبر الريادية (٨٣) ففي مقاله عن ما بعد الريادية (١٩٨٧) الذي أشرنا إليه في حديثنا عن مارشال برمان يقول إن ما بعد الريادية تخلت عن أهداف الرواد الحداثيين الأوائل واستبدلت « الصدمة الجديدة المتولدة عن القديم كما عند مارياني » بالصدمة « القديمة المتولدة عن الجديد » كما عند دوشان (٨٤) Duchamp ، فإذا اعتبرنا أن لوحة مارياني امتداد لبعض تقاليد الحداثة مثل الاهتمام بعمليات الابداع الفني ، فإن عودتها الى لغة الكلاسيكية ونظرتها التاريخية والانسانية تساعد على جمع التقاليد الحديثة والكلاسيكية في إطار جديد بالنسبة لجنكس .

كما يعلق جنكس ( ١٩٨٦ ) على عمل آخر لمارياني يتميز بالسخرية الشديدة وهو لوحة « مدرسة روما » ( ١٩٨٠ - ١٩٨١ ) ( ٨٥ ) فيقول ان العمل يمكن أن يلتزم بمعايير ما بعد الحداثة التي وصفها جنكس وفي الوقت نفسه يستخدم المحاكاة التهكمية والمعارضة والهجاء الى جانب النسق الكلاسيكي . ويلاحظ أن جيمسون يذهب الى القول بأن لا معيارية للمعارضة بعد الحديثة لا تسمح بوجود المحاكاة التهكمية النقدية أو الهجاء ، أما جنكس فيجد أمثلة كثيرة لهذين الأسلوبين في تصوير مارياني لتجار القطر الفنية والفنانين المعاصرين في أزواء كلاسيكية ، كما يوضح أن السخرية اللاذعة تتضح في استلهامه للكلاسيكية في تقليده « لمدرسة أثينا لروفائيل Raphael ( ١٥١٠ ) » ول بعض الكلاسيكيين المعجبين بروفائيل « (٨٦) .

وعلى الرغم من أن جنكس يدرك الفروق الكائنة بين عمارة ما بعد الحداثة وفنون ما بعد الحداثة فإن استخدام لغة الكلاسيكية يمثل خطا رفيعا من الخيوط التي تربط فن بعد الحداثة الذي يناقشه جنكس في هذا الكتاب بعمارة ما بعد الحداثة ( باستثناء مشكلة تصنيف الحداثيين وما بعد الحداثيين الى مجموعتين هما المصلحون المتشددون، والمناهضون للإصلاح غير المتشددين ) ( ٨٨ ) ، ويركز جنكس على هذه النقطة في مناقشة صورة معرض شتوتجارت ( ١٩٧٧ - ١٩٨٤ ) الذي أشرنا الى أن العمارة بدأ فيه مع ظهور الطبعة الأولى من كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture أما What is Post-Modernism ؟ فكانت طبعة ١٩٨٦ من هذا الكتاب من أوائل الأعمال التي تناولت هذا المعرض بالتفصيل بعد اكتماله عام ١٩٨٤ .



ويرى جنكس أن معرض شتوتجارت ليس مجرد مثال مذهش لاستخدام لغة العمارة الكلاسيكية في بناية عامة على الطراز بعد الحديث الجديد ، ولكنه أيضا يزاوج بين الحديث والكلاسيكي بنفس طريقة المزاوجة بعد الحداثة بين الحديث والكلاسيكي ويستخدم زخارف مختلفة مثل الحلقات والألوان والتاريخية والمفارقة الساخرة ، فمثلا من قبيل تلك المفارقة يشير جنكس الى اختفاء ساحة انتظار السيارات بشكل جميل تحت هيكل علوي كلاسيكي من تصميم ستيرلنج وشركاه ، ولتوفير التهوية لهذه الساحة الداخلية فقد أزيلت بعض الجدران من عدة واجهات حديثة في المبنى مما يعطى احياء جماليا بمنظر شبيه بالأطلال الكلاسيكية (٨٩) . وهكذا نجد التعاضد والمفارقة يجمعان بين الوظيفية الحديثة والاستطبيقية الكلاسيكية بعد الحديثة ، فالاستطبيقية تحمي الوظيفية من التحول الى شكل مفرغ من الايحاء ، أما الوظيفية فتتفنى عن الاستطبيقية مظهر الصفة التي تستنكف (٩٠) نقد الذات .

وبالإضافة الى الجمع بين الحديث والكلاسيكي فان جنكس يرى في معرض شتوتجارت مثلا لايتكرر بعد حديث وهو المجال الشعبي الجديد ، فنجد أن فناء المنحوتات يشبه ساحات النزال في العصور الكلاسيكية في اليونان وإيطاليا ، ويمكن للجمهور أن ينتقل خلاله من أحد جوانب المعرض الى جانب آخر عن طريق ممر منحني (٩١) ، أى أن الكلاسيكي والحديث يجتمعان فيما وصفه جنكس « برمز للثقافة مزدوجة الشخصية » خاصة وأن المرء يدلف من باب دوار مطلي باللون البرتقالي البراق الى ساحة الرواق المعمد المنخفضة المشيدة على الطراز الدورى (٩٢) .

وهنا يصف جنكس الثقافة الحديثة بلفظ « ازدواجية الشخصية » (٩٣) ولكنه في كتابه عن ما بعد الحداثة ( ١٩٨٦ ) ينتقد انتقادا دقيقا التعريف التفكيكي لما بعد الحداثة الذي يعدها حركة عدمية فوضوية ، كما يقول ايهاب حسن وبعض من كتبوا مقالات في كتاب هال فوستر عن ثقافة ما بعد الحداثة ( ١٩٨٣ ) . وقد رأينا أن جنكس يعتبر سمات ما بعد الحداثة التي عرفت هذه الرؤية التفكيكية هي في الحقيقة سمات الحداثة المتأخرة وأن التفكيكيين كانوا مشوشين في تناول هذا الأمر فجاءت آراؤهم باعثة على الخلط (٩٤) . ويخلص جنكس الى ضرورة إعادة تعريف العناصر التي تعد « بعد » حداثة من وجهة نظر ديفيز Davis ، وجولديبرجر Goldberger ، وفوسنر Fester ، وجيمسون Jameson ، وليوتار Lyotard ، وبودريالار Baudrillard ، وكراوس Krass ، وحسن Hassan ، وآخرين كثيرين لأن هذه العناصر عناصر حداثة متأخرة حيث انها « لاتزال متمسكة بتقاليد الجديد ، ولاتربط

بالماضى فى علاقة معقدة ، وليس فيها تعددية او تحويل للثقافة الغربية -  
أى أنها تهتم بالمعنى والاستمرارية والرمزية « (٩٥) . ولعله من باب  
المفارقة أن هذه التيارات بعد الحداثية هى نفسها التى تسعى لتفكيك  
الحديث والحديث المتأخر الذى يراه جنكس أقرب لهذه التيارات من  
تيارات ما بعد الحداثة فى الفنون والعمارة التى يتحدث عنها والتى  
تقرن الحداثة بغيرها من الطرز وتحورها الى شكل جديد .

فى ضوء ما رأيناه من ارتباط عمارة ما بعد الحداثة بمجتمع ما بعد  
التصنيع (٧٦) يعتبر جنكس أن مبنى بنك شنغهاى هونج كونج مثال  
للطراز الحديث المتأخر (٩٧) ، ويضيف قائلا « يختلط مفهوم ما بعد  
الحداثة دائما بمفهوم الحداثة المتأخرة ، لأن كليهما ينبعان من ظروف  
مجتمع ما بعد التصنيع » . فى هذا المجتمع يرى جنكس استمرار كثير  
من العناصر القديمة التى ميزت المجتمع الصناعى والحديث جنبا الى جنب  
مع تكنولوجيا ما بعد التصنيع الجديدة وصناعات الخدمات (٩٨) ، ويبدو  
أن جنكس يعد ظروف ما بعد التصنيع تشبه الظروف اللازمة لظهور ما بعد  
الحديث وان لم تكن وحدها كافية لذلك (٩٩) .

وينتقل جنكس من قضية الخلط بين ما بعد الحداثة والحداثة  
المتأخرة بسبب اشتراكهما فى الأساس الذى نبعا منه ، ينتقل الى اتهام  
ليوتار بتجاهل مصطلحي ما بعد التصنيع وما بعد الحديث فى مسنهل  
كتابه The Post-Modern Condition حيث يقول ان تلك الدراسة تهدف  
الى تناول « وضع المعرفة فى أكثر المجتمعات تقدما » ويقول جنكس انه  
« على الرغم من وجود صلة بين ما بعد الصناعى وما بعد الحديث فلانها ليست  
صلة بسيطة ومباشرة كما يوحى بذلك ليوتار » (١٠٠) .

أشرنا فى الفصل الثالث أيضا الى أن جنكس كتب عام ١٩٨٦ (١٠١)  
عن بنك هونج كونج شنغهاى يقول : « انه أول بناء متعدد الجنسيات »  
حيث صنعت أجزاء منه فى عدة بلدان « واستخدمت فيه كل تكنولوجيات  
مجتمع ما بعد التصنيع » مثل الكمبيوتر والاتصالات الدولية الفورية » .  
ولذلك وطبقا لتعريفات ليوتار وآخرين فان هذا المبنى هو « نموذج حي  
لما بعد الحداثة » . ولكن الحقيقة خلاف ذلك ولو كان حقا نموذجا لما بعد  
الحداثة لكان فشلا ذريعا « (١٠٢) . كذلك أشرنا فى الفصل الثالث الى أن  
ليوتار لا يجعل ما بعد الصناعى مرادفا دقيقا لما بعد الحديث ( لأنه حاول  
أن ينظر الى ما بعد الحداثة كقوة ينبغي توجيهها الى نقد الرأسمالية ،  
وفى الوقت نفسه كان ليوتار يرى توازيا بين عمارة ما بعد الحداثة وبعض  
عناصر مجتمع ما بعد التصنيع من ناحية والرأسمالية من ناحية أخرى ) ،  
الا أن نقادا آخرين مثل جيمسون يرونهما مترادفين (١٠٣) . كما أن

ليوتار دافع عن العناصر الريادية أو التجريبية في الحداثة المزدهرة - وهو ما لا يخفى على جنكس (١٠٤) - في مواجهة مفهوم جنكس عن ما بعد الحداثة ، كما أنه يذهب مذهب حسن وآخرين في بناء مفهومه عن ما بعد الحداثة على أساس نقد عناصر منتقاه من ما وراء الفص في تيار المودرنية ، مثل الرأسمالية ، وعلى أساس الرأي التفكيكي الحديث المتأخر الذي يرى إمكانية تفكيك جميع الفلسفات ، بالإضافة الى النقد الماركسي الحديث للرأسمالية (١٠٥) .

وفي عمل لاحق لجنكس Post-Modernism : The New Classicism in Art and Literature (١٠٦) نجد أنه يكرر نقده لمفهوم حسن وليونار عن ما بعد الحداثة التي يراها جنكس حداثة متأخرة ، بل ويذهب الى انتقاد العمارة التفكيكية الجديدة التي ظهرت في منتصف الثمانينات ، بوصفها عمارة حداثة متأخرة ، وذلك في مقالات عديدة ظهرت بعد الكتاب المذكور .

### نقد جنكس لعمارة التفكيك

يتحدث جنكس عن شكل معماري ينتمي للحداثة المتأخرة ، ومن أمثلته البنايات التي دخلت في تشييدها التكنولوجيا المتقدمة مثل مبنى بنك هونج كونج شـنغهاي الذي صممه نورمان فوستر Norman Foster ، هذا الشكل المعماري يتزامن مع عمارة ما بعد الحداثة وان اختلف عنها ، كما يذهب جنكس في بعض مقالاته الحديثة الى تصنيف الأشكال التفكيكية من العمارة على أنها حداثة متأخرة لا بعد حداثة ومن أمثلتها أعمال كل من : Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Peter Eisenman ، Zaha M. Hadid — Frank O. Gehr .

ففي مقالة بعنوان : Deconstruction : the Pleasure of Absence (١٩٨٨) كتب جنكس :

لو أن حقا ثمة « عمارة حديثة جديدة » كما يزعم كثير من المماريين والنقاد ، فلا بد أنها تستند الى نظرية وممارسة جديدة للحداثة . وفي السنوات العشرين الأخيرة لم نشهد سوى ظهور التفكيك أو ما بعد البنيوية التي تصل بمذهب الصفوة الحدائي والتجريد الى أقصى حد ممكن ، وتبالغ في الموتيقات المعروفة من قبل وهذا ما يجعلني أسميها تيار حداثة متأخرة (١٠٧) .

ويشير جنكس الى أن بعض من يسمون بالتفكيكين عمدا في السنوات الأخيرة الى استلهم أحد تيارات التجريد الحدائي وهو تيار

الانشاء فى الفن الذى ظهر فى روسيا فى العشرينيات من هذا القرن  
 Russian Constructivism ، ويشير الى أن فيليب جونسون  
 Philip Johnson ومارك ويجلى Mark Wigley أعدا معرضا عن عمارة  
 التفكيك فى عام ١٩٨٨ ، وفى هذا المعرض دمج مصطلح الانشاء  
 Constructivism مع التفكيك Deconstruction لاجراء مصطلح جديد  
 هو تفكيك الانشاء Deconstructivism (١٠٨) الذى استخدم لوصف  
 أعمال كل من : (Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas  
 Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau, Brnard  
 Tschumi). (١٠٩) .

وقد يبدو أن ثمة تناقضا فى الجمع بين مفهوم التفكيك والانشاء  
 بالمعنى الحرفى ، ولكننا نقرأ فى مقال بعنوان Deconstructivist  
 Architecture لمارك ويجلى وفيليب جونسون أن التفكيك  
 « غالبا ما يكون عرضة لفهم خاطئ اذ يعتبر فضا لأبنية ما ... » وأن  
 « المعمارى المنتمى لمذهب تفكيك الانشاء لا يحل الابديه ، وانما يحدد  
 العضلات الكامنة فيها » (١١٠) . ويضيف ويجلى « ان هذا المعمارى يضع  
 الأشكال الخالصة من التقاليد المعمارية نصب عينيه ويحدد أعراض  
 السوائب البطنة فيها ، ثم يجتذب السوائب الى السطح بسحبها باطف  
 وانتزاعها بعنف فى آن : أى أن الشكل يخضع للتساؤل » (١١١) .  
 ويربط ويجلى هذا المفهوم بالانشاء Constructivism ، فيقول :  
 « لاستخراج تلك السوائب يلجأ كل مشروع الى الاستراتيجيات الشكلية  
 التى طورها الرواد الروس فى مطلع القرن العشرين . لقد كانت مدرسة  
 الانشاء الفنى الروسية بمثابة نقطة تحول مهمة تغيرت معها التقاليد  
 المعمارية بشدة الى حد انبثاق امكانيات معمارية جديدة غريبة لأول  
 مرة » (١١٢) .

وفى عام ١٩٨٨ أجرى جنكس حوارا مع بيتر ايزنمان Peter  
 Eisenman نشر فى Architectural Design (١١٣) حول مدى اتصاف  
 العمارة التفكيكية بسمة الانشائية Constructivist (١١٤) ، وحول  
 موضوع العلاقة بين التفكيك وما بعد الحداثة (١١٥) . وهنا يقول جنكس  
 « ان ما بعد السيرياليين يرفضون وصف ما بعد الحديث عموما (١١٦) ،  
 ولكن اذا كان ايزنمان فى منحاء التفكيكى يعد من المنتمين لتيار ما بعد  
 الحداثة فهو انما ينتمى الى التوصيف الذى وضعه ايهاب حسن لذلك  
 التيار » (١١٧) . ويتساءل جنكس اذا كان ايزنمان قد انزلق بعيدا عن  
 هذا الدور فيأتى رد ايزنمان ردا تفكيكيا - وليس ردا بعد حدائى من  
 وجهة نظر جنكس - فيقول « ان الانزلاق ... لهو من خصائص ما بعد  
 الحداثة » (١١٨) .



ويشير جنكس في الحوار الى أن كثيرا من المماريين التفكيكيين يودون الابتعاد عن ما بعد الحداثة . فقد كتب برنارد تسكومي Bernard Tschumi الذى وصفه جيمسون وويجلى بأنه تفكيكى فى طبعة Architectural Design الخاصة بالتفكيك فى العمارة ، كتب عن مشروع خاص به وهو مشروع Parc de la Villette فى باريس (١١٩) يقول : « لعل من الصواب التخلّى عن فكرة العمارة بعد الحداثة كلية من أجل تبني فكرة عمارة ما بعد النزعة الانسانية ، التى تؤكد على تشتيت دور الشخص وقوة الضبط الاجتماعى كما تؤكد على تأثير تلك اللامركزية على مفهوم الشكل المعمارى المتسق المتوحد » . ويضيف تسكومي « بيد أنه من المهم أن يفكر المرء لا انطلاقا من مبادئ التأليف الشكلى ولكن انطلاقا من الشك فى البنية ، أى نظام أى عمل معمارى وتقنياته والأساليب والاجراءات المتبعة فيه » (١٢٠) .

( وجدير بالذكر أن جاك ديريدا يتناول ذلك المشروع بالنقاش فى بحث بعنوان Point de folie—maintenant l'architecture (١٢١) ) ، ويقول تسكومي عن مشروعه انه يشجع « الصراع بدلا من التوليف ، والتجزئ بدلا من الوحدة ، والجنون والتلاعب أكثر من الاعداد الحريص » (١٢٢) ، ويقول ان المشروع يقلب بعض المبادئ « المقدسة بالنسبة للفترة الحداثة » ولكنه « يرتبط برؤية محددة لما بعد المودرنية » . وظل تسكومي يميز ما بين هذا المشروع والعمارة التى تؤكد على سيادة المعنى فى البناء المعمارى (١٢٣) .

أما جنكس فعلى النقيض يؤكد على أهمية التعقد المكون من معايير واضحة وطاقية فى عمارة ما بعد الحداثة ، ولكنه كما رأينا يسلك مسلك هنتورى فى تفضيل التعقد والتناقض معا بدلا من تفضيل التجزئ على الوحدة ، أو الصراع على التوليف كما عند تسكومي ، وهذا مبدأ الاختلاف بين تسكومي وجنكس ، كما نجدهما أيضا يختلفان حول الانتقادات التى يوجهها تسكومي وآخرون الى عمارة ما بعد الحداثة التى يحبذها جنكس .

وحتى أواسط السبعينيات لم يكن جنكس قد صاغ مفهومه عن ما بعد الحداثة بوصفها قرنا للحداثة بطرز أخرى ، وفى ذلك الوقت كان ايهاب حسن نشطا فى الكتابة عن ما بعد الحداثة التفكيكية ، ومنذ أن وضع جنكس قائمة المحددات الثلاثين لتمييز الحديث والحديث المتأخر عن ما بعد الحديث ، استخدم هذه القائمة للتمييز بين مفهومه وتلك الأشكال المعمارية التى يعدها حديثة متأخرة (١٢٤) . ومن المحددات التى نسبها جنكس للحداثة المتأخرة أنها « تستبقى القيم الحداثية بصقل اللغة السابقة » بدلا من قرننها بأنساق أخرى كما فى عمارة ما بعد الحداثة ،

ويبدو أن هذا الوصف ينطبق على احياء الانشاء Constructivism  
في سياق تفكيك الانشاء Deconstructivism ، وعلى صقل الفنان  
المعماري التفكيكي لنظرية التفكيك (١٢٥) .

وفي مواجهة ما بعد الحداثة التفكيكية يؤكد جنكس ايمانه بالحاجة  
الى تحويل الحديث بقرنه بانساق أخرى تحافظ عليه الى حد ما ، ولكنه  
أيضا أكد على افتقاد قيم ما في بعض الممارسات الحداثية بدلا من إعادة  
احياء القيم وترسيخها ، فمنذ كتابه The Language of Post-Modern  
Architecture وفي أعماله التالية طالب جنكس باستعادة القيم المفقدة  
في السمات الحداثية المتمثلة في توسيع الفراغ والغاء الزخارف ، وفي  
عام ١٩٨٦ أكد على أن دور ناقد ما بعد الحداثة لابد وأن يكون تقييم  
الأعمال والتمييز بينها ، وذلك أمر غير وارد في اطار النسبية في نظريات  
ليوتار ونظراته :

ان الأمثلة المستمدة من الماضي لها معايير موضوعية نقيس عليها  
ما بعد الحداثة . وقد تكون تعريفات الاتجاهات الفنية أكثر اتساعا من  
الاتجاهات العملية ، ولكن لا يزال من الممكن تحديد القيم تحديدا موضوعيا  
والتمييز على أساسها . وهذا ما يتفق عليه النقاد اليمينيون مثل روجر  
سكرتون Roger Scruton وانيساريون مثل فولر Fuller والليبراليون  
مثل ايرنست جومبريتش Ernst Gombrich الذين يدينون النسبية  
المتولدة من موقف ليوتار (١٢٦) .

وسنتناول في الفصل التالي انتقادات بيتر فولر لما بعد الحداثة  
التفكيكية ولجنكس (١٢٧) . ولكن قبل الانتقال الى ذلك الفصل نتناول  
في الأجزاء التالية من الفصل الحالي تحليل جنكس وأعماله من خلال  
مناقشة كتابه : Post-Modernism : the New Classicism in Art and  
Architecture ( ١٩٨٧ ) وآرائه تعد احياء لغة الكلاسيكية في  
سياق ما بعد الحداثة تطورا من أهم التطورات التي صاحبت هذا التوجه .  
Post-Modernism and the New Classicism in Art and Literature.

يختتم جنكس كتابه What is Post modernism ? بمسألة القيمة  
( ١٩٨٦ ) ثم يعود اليها ثانية في كتابه Post-Modernism and the New  
Classicism, in Art and Literature حيث يتحدث عن ظهور كلاسيكية  
ما بعد الحداثة (١٢٨) ، فيشير في نصدير الكتاب الى الفرق  
بين ما بعد الحداثة كانفصال عن الماضي ونفى للحداثة ، والمفهوم الآخر  
عنها الذي يسعى لصبح الحداثة باتجاهات النزعة الانسانية الغربية ،  
ومن ثم فان كلاسيكية ما بعد الحداثة هي بمثابة مزج لغة الكلاسيكية

بالحدثة وليست انفصالا عنها (١٢٨) . وقد حدد جنكس فيما بعد أربعة أنواع للعمارة الكلاسيكية بعد الحديثة ظهرت ما بين عامي ١٩٦٠ و ١٩٨٥ وهي : الكلاسيكية الأساسية ( وتضم أعمال : Aldo Rossi — Mathias Ungers وأعمال Leon Krier الأخيرة ) ، والكلاسيكية النسبية ( مثل متحف جيتي Getty حتى AT & T ) والكلاسيكية الحضرية ( مثل متحف شتوتجارت الذي صممه ستيرلينج ) ، والكلاسيكية التليفقية ( روبرت فنتوري وتشارلز مور وآخرون ) ( ١٣٠ ) .

وقبل الخوض في أنواع العمارة الكلاسيكية بعد الحديثة يتناول جنكس مسألة ما بعد الحدثة في الفنون البصرية ، فيقسم الفن الكلاسيكي بعد المعاصر في فترة ١٩٦٠ — ١٩٨٥ الى خمسة اتجاهات أساسية هي : الكلاسيكية الميتافيزيقية ، والكلاسيكية الروائية ، والكلاسيكية الرمزية ، والكلاسيكية الواقعية ، والحساسية الكلاسيكية ( ١٣١ ) . وينسدرج كارل ماريا مارباني تحت الكلاسيكية الميتافيزيقية ، أما Peter و Ron Kitaj و David Hockney و Blake فيصنفون ضمن الكلاسيكية الروائية ، ويرفض جنكس أن يصنف Julian Schnabel على أنه كلاسيكي بعد حديث ( ١٣٢ ) بعكس ما رآه هال فوستر وآخرون الذين اعتبروا شنابل مثالا أصيلا لفن ما بعد الحدثة عند ( المحافظين الجدد ) ( ١٣٣ ) . بل ان أشكال فناجين الشاي المكسورة والوجوه الغريبة عند شنابل أقرب الى ما بعد الحدثة التفكيكية أكثر منها الى أى اتجاه آخر يوصف بالحدثة المتأخرة . وفي مقال ليمال فوستر Hal Foster عن تيار ما بعد الحدثة بتوجيهه المحافظ الجديد وبعد البنيوى ( ١٣٤ ) يصنف فوستر شنابل على أنه أحد ممثلي ما بعد الحدثة المحافظة الجديدة ، الا أننا نجد اسم شنابل أيضا بين أسماء الفنانين التفكيكيين التي نشرت في العددين ٣ ، ٤ من الجزء الرابع من دورية Art & Design ( ١٩٨٨ ) ، كما نجده مرتبطا عند الناقد كيم ليفين Kim Levin ببحث بودريلار عن « شىء ما وراء حدود التلاشى : محاكاة فائقة تعد نوعا من الاختفاء وراء الاختفاء » ( ١٣٥ ) .

وبالمقارنة بأعمال شنابل يسوق جنكس أمثلة من أعمال بعد حديثة مثل الرمزيات الكلاسيكية لماريانى ، وأعمال بليك الساخرة أو أعمال Stone Robert الموغلة في السفاسيل الواقعية . كل هذه الأعمال تكشف عن الاهتمام ببناء العمل الفنى اما على أساس تعدد المستويات المجازية ( كما عند ماريانى ) ، أو على أساس مزاجية الحدثة بالاشارات الكلاسيكية كما في أعمال بليك مثل The Meeting حيث نجد اشارات للفن الكلاسيكي والى كل من هوكنى وكورييه ، أو على أساس حشد التفاصيل الواقعية كما عند روبرتس — كل هذا بدلا من تفكيك الصور كما في الآنية المحطمة فى صور شنابل حيث يقتصر التعبير المجازى على قيمة حديثة واحدة وهي قيمة الغربية . وقد يدفع البعض بأن أعمال شنابل



واسلوبه تنتمى للحدائثة المتأخرة فى سياق مغالجة هؤلاء البعض لموضوع  
الغربة بأسلوب التعبيرية الجديدة (١٣٦) .

ومن الواضح أن اختيار ناقد ما لمفهوم معين لما بعد الحدائثة يؤثر  
على اختياره للأعمال التى يصفها بأنها أعمال بعد حديثه ، ففى حالة أعمال  
شناىل يفضل البعض اعتباره من المنتمين لما بعد الحدائثة اذا كان مفهومهم  
لها هو « كله ماشى » (١٣٧) مثل سوزى جابلوك Suzi Gablik ، أو أنها  
تهدف الى تفكيك ما عداها من صور الخطاب ، أو الى تصوير موت  
الشخص (١٣٨) . أما اذا أخذنا بمفهوم جنكس عن ما بعد الحدائثة  
كمزاوجة للحدائثة بأنساق أخرى مثل لغة الكلاسيكية وقيمها الانسانية  
فمن الصعب عندئذ أن نعتبر أن شناىل من فناني ما بعد الحدائثة .

استعرضنا حتى الآن عددا من تعريفات ما بعد الحدائثة ونظرياتها  
منذ مطلع القرن الحالى ، وظهور اتجاهين فلسفيين أساسيين فى السنوات  
الأخيرة تناول أحدهما ما بعد الحدائثة بوصفها تفكيكا لأنساق خطابية  
حدائثة معينة ( من أجل الإبقاء على خطاب التفكيك الذى ينتمى للحدائثة  
المتأخرة ) ، بينما تناولها الثانى بوصفها مزاوجة للحدائثة بأنساق وطرز  
أخرى ، وبينما أن ثمة طرقا مختلفة لتصنيف الفنانين والأعمال الفنية تحت  
عنوان ما بعد الحدائثة ، وأن ثمة نظريات عديدة مطروحة عن ما بعد  
الحدائثة أمام الفنانين ليأخذوا منها بما يشاءون . ولا شك فى أن المشاكل  
تبدأ اذا تجاهلنا هذه التعددية ، واذا أغفلنا الطبيعة الحدائثة المتأخرة  
لنظريات التفكيك ، واذا أخفقنا فى فهم الفروض العديدة المختلفة الكامنة  
وراء وصف شخص ما أو عمل ما بأنه بعد حديث ، واذا حددنا عن  
الاستخدام الدقيق والمتسق لمصطلحات « التفكيكى » Deconstructionist  
أو « مزاوجة الشفرات » double-Coding فى تناولنا لاتجاه معين فى  
ما بعد الحدائثة (١٣٩) .

وقد يكون من السهل تطبيق هذه المصطلحات اذا استخدمها صاحب  
النظرية أو العمل على نحو يعكس فهما دقيقا لمعناها ، ولكن حتى بدون  
موافقة صاحب النظرية أو العمل نجد أن بعض الصفات الواردة فى هذا  
الكتاب قد تساعد على توضيح نظرية أو عمل ما ، أو تمنع اطلاق وصف  
ما بعد الحديث على ما يظن أنه مثال لهذا التيار برمته بينما هو فى الواقع  
لا يتمشى مع أهداف وأفكار تفريعات كثيرة له . ومثال ذلك عمل لروبرت  
روزنبلوم Robert Rosenb'laum ينتمى لانجاء ما بعد الحدائثة التفكيكية  
وهو « الكلب فى الأعمال الفنية من الروكوكو حتى ما بعد الحدائثة »  
( ١٩٨٨ ) ، وفيه نرى رسما لفيليب تاف بعنوان « تشى تشى يشهد  
مصرع فن التصوير » ( ١٩٨٥ ) والكلب « تشى تشى » واقفا فى مواجهة  
صورة شبح له ، ويتكرر هذا الوضع الذى يشبه صورة المرأة عدة مرات



رأسيا (١٤٠) • ويدرك روزنبلوم المفارقة الساخرة التي يقصدها فيليب تاف Philip Taaffe ، ولكنه لا يصنفه على أنه من فناني ما بعد الحداثة التفكيكية أو غيرها من التيارات الشبيهة ، بل يقول ان تاف يكشف عن « استهزاء يتميز به الجيل الجديد في مواجهة الخواء ، ولكنه ينتهز الفرص مثله في ذلك مثلنا جميعا » (١٤١) •

لا شك أن جنكس وغيره من نقاد ما بعد الحداثة سيعترضون على التعميم الضمني في هذه العبارة على كل تيارات ما بعد الحداثة التي يؤيدونها ، ومن جهة أخرى نجد أن اختيار روزنبلوم لصورة الكلب المتكررة تكرارا مطابقا للأصل وغيرها في الجزء الخاص « بالكلب في ما بعد الحداثة » إنما يستحضر الى الذهن فنون البوب الحديثة المتأخرة مثل تكرار الصور عند وارهول Warhol ، والأعمال الحديثة المبكرة مثل العمل الشهير لدوشان Duchamp والمعروف باسم Nude Descending a staircase وتنويعات عليه (١٤٢) •

ان التشابه بين الصور المتسلسلة عند تاف وأعمال وارهول قد تستدعي للذهن أيضا استخدام بودريلار لأعمال وارهول في توضيح مقولته عن « موت الأصل » و « نهاية التمثيل » في سياق وصف عصر المحاكاة الحالي في كتابه The Orders of Simulacra (١٤٣) ، فبينما نجد أن الكلب تشي تشي يواجه سلسلة أشباحه في مراحل رأسية متعددة من التمثيل نجد أن بودريلار يتحدث في هذا الكتاب (١٤٤) في الجزء الخاص « بالواقعية الفائقة للمحاكاة » عن « تفكيك الواقع الى تفاصيل » وعن « الرؤية المنعكسة الى ما لا نهاية » وعن « الشكل المتسلسل » حيث « ينشئت الانتباه الموجه لشيء ما بسبب اشارة الشيء الى ذاته في سلسلة لا نهائية » وحيث « يصبح الموت في حد ذاته اغواء بمعنى أن الكائنات ذات الخصائص الجنسية لا تفنى بالموت ، وانما الموت بالنسبة لها شكل من أشكال التكاثر غير الجنسي » • وكان جاك ديريدا قد سبق له أن كتب مقالا عن الفنان Valerio Adami أشار فيه الى أن تسمية آدامي لعملية CHI و ICH مستمدة مما كتبه ديريدا بعنوان : After Glas عن رسومات آدامي (١٤٥) • فمهما اعتبرنا أن القيمة الرئيسية في رسم تاف هي الموت أو التكاثر أو الوهم فان « تفكيك » الصورة الى سلسلة من الصورة المنعكسة ربما يستلهم تيمات تفكيكية عديدة مثل ما ذكرناه آنفا ، بالإضافة الى بعض تقنيات فن التصوير الحديث المتأخر أكثر من مبادئ بعض اتجاهات ما بعد الحداثة التي ناقشناها في هذا الكتاب (١٤٦) •

نعود الى كتاب جنكس Post-Modernism لنجد أن الفصل الأول

عن « قيم ما بعد الحداثة » يوضح أن قيمة ما بعد الحديث لا تكمن أساساً في تفكيك الصور الأخرى أو الانساق الأخرى ولكن في الامتزاج بقيم أخرى . ويصف جنكس ما بعد الحداثة بأنها « منع التدمير الفاجر للمدن » وبأنها أرست مبادئ ايجابية للنمو في مدينة واحدة على الأقل وأنها استعادت الحضور الانساني ولم تلغ . يقول جنكس :

على العكس من الاعتقاد السائد فإن ما بعد الحداثة ليست حركة رجعية ولا مناهضة للحداثة ، فهي تتقبل اكتشافات القرن العشرين مثل اكتشافات فرويد وآينشتاين وهنري فورد ، وتسلم بأن الحربين العالميتين والثقافة الشعبية قد أصبحت جزءاً لا يتجزأ من صورة عالمنا المعاصر ، ولكنها لا تكون أيديولوجية كاملة من تلك المعطيات . ما بعد الحداثة باختصار وكما يوحى بذلك المصطلح مدينة للحداثة ولكنها تتجاوزها عن طريق مزجها باهتمامات أخرى (١٤٨) .

من هذا المنطلق يقول جنكس ان العنصر الشائع في تلفيقية ما بعد الحداثة في السبعينيات هو الهجوم على فكرة الفئات الثابتة مثل الفن الرفيع والذوق الراقى والكلاسيكية والحداثة (١٤٩) ، ولكن هذه التلفيقية تتجه نحو تعدد الأذواق مما يعنى العودة الى الزخرف وتنوع الأساليب والمفاهيم والقيم (١٥٠) .

ويقول جنكس ان ما بعد الحداثة قد ولدت فنونا راقية وفنونا هابطة مثلها في ذلك مثل كل الحركات ، وهذا لا يعنى مجرد سوء تطبيق المفاهيم ، فهناك مشاكل في كيفية التمييز بين الراقى والهابط خاصة وأن الحداثة تشجع تعدد الأذواق . ولكن جنكس يقول ان الأعمال الناشئة في ظل ما بعد الحديث منها ما ينطبق أكثر من غيره على المزاوجة بين الحديث والكلاسيكى كلغة شعبية جديدة . كما نذكر أن جنكس يشير في ختام What is Post-Modernism ? ( ١٩٨٦ ) الى أنه يستخدم أمثلة من الماضى كمعايير موضوعية لتقييم الأعمال بعد الحديث ( وهذه الأمثلة يتحقق فيها البناء الرمزي المشترك والذي يشبه الهدف من كلاسيكية ما بعد الحداثة ) (١٥١) . وربما يكون اختيار هذه الأمثلة ينطوى على أحكام قيمة الى حد ما ، ولكن من الممكن تناول تلك القيم المستترة في اطار توجهات ما بعد الحداثة التي تشجع المشاركة بين المعمارى والمستخدم . ويضيف جنكس أنه من المستحسن أن نستمد من الماضى معايير موضوعية « لقياس الجهود الحالية » في حقبة تتسم بالتعددية في محاولة لتفادى « الأحكام النسبية » . « فعندما تفقد القيم المطلقة مصداقيتها يحل محلها التاريخ والتقاليد كنقطة ابتداء » (١٥٢) .

ويستمر جنكس في تبني رايه المضاد لليوتار اذ يرى أن التعددية

لا تعنى بالضرورة القضاء على القيم التى أرسيت من قبل ولكنها تعنى التسليم بالتنوع : « بما أننا لا نشترك فى الرؤية الميتافيزيقية ، ومع دخول النسبية الى الدين والتحرر الاجتماعى والتقدم والعلم وهى ما يطلق عليه ليوتار أشكال القصص العظمى « the grand narratives » لم يعد من الممكن أن يشترك الناس فى نظرة واحدة الى العالم ، ومن ثم « تنشأ لغة تعددية فى مجال الاستطبيق خاصة الاستطبيق الحضري » (١٥٣) . ورغم أن جنكس يبنى نظرية تعددية بعيدة عن نسبية ليوتار فإنه نفسه يقول ان آراء « العديد من نقاد ما بعد الحداثة » ومنهم جنكس نفسه « تتفق مع ليوتار » (١٥٤) .

واستنادا الى هذه الآراء يعترض جنكس على الاسراف فى ربط الحديث بالكلاسيكى ، ويعد معرض شتوتجارت بمثابة مثال لهذا المزج ولكنه مزج مليء بالصدوع :

ان أنسب الطرز للمجتمع المفتوح ليس الطراز الذى يجمع الحداثة بالكلاسيكية الجديدة ، ولا أسلوب ريكاردو بوفيل Ricardo Bofill فى استخدام الأحجار الضخمة الأحادية ، وإنما هو انطراز الذى يسلم باننا نتطلق من منطلقات هشة عندما هجرنا ثوابت الثقافة المسيحية ، ورغم هويتنا النابعة من الماضى ركنا الى التكنولوجيا المتغيره واستند بها . ان احساسنا نتاج لهذا التفسير والانفصال ، ولكننا لم نمقت التعددية التى نشأت فى ظل هذه الظروف ، وإنما سعدنا بما أتت به من استمرارية واستطبيقا مغلطة فى حياتنا اليومية على العكس من النظم المتكاملة التى تبدو مصطنعة ومقيدة (١٥٥) .

ويشير جنكس الى معرض شتوتجارت تحديدا فيقول :

يعبر معرض شتوتجارت تعبيرا مباشرا عن هذه الظروف بعد الحداثية تعبيرا جميلا مشروحا ، فعلى الجانب المثل على الشوارع الرئيسى تغلب الهارمونييات الكلاسيكية المجتمعة فى حائط من صراخ تتكلم Schnikel مشيد من حجر الرمل أمام خلفية من الخرسانة ويقداخل مع البناء الكلى بطريقة لا تكاد تكون ملحوظة أقواس وشبابيك رومانية ، وكورنيش مصرى ، والسطح المحبب ( الخرفش ) ، ومجموعة موتيفات كلاسيكية ومستطيلات ودوائر . فى هذا البناء يمثل الطراز التقليدى والطراز الحديث ثنائيا أساسيا وفى الوقت نفسه يعكس تقابلا شديدا وهو ما يقصده ستيرانيج الذى يعبر عن هذا التقابل دون أن يحله (١٥٦) .

من الواضح هنا أن ما بعد الحداثة ترفض المزج المفضل للرائف بين الحديث والكلاسيكى ، وأنها تطرح أفكارها فى هذا الشأن مع وعيها التاريخى بأهمية الحفاظ على الماضى والحاضر حتى وإن لم يمتزجا ،



« فلا التقليدية ولا الحداثة لها الغلبة وليس ثمة توليف للأضداد كما في فلسفة هيجل ، وإنما مجرد مجاورة نظرتين الى العالم وما ينطوى عليه ذلك من مفارقة ساخرة حيث ان كلا منهما عكس الأخرى . فقد استخدم الطراز الحديث ذو التكنولوجيا المتقدمة كحلية رمزية ، أما الخشونة التقليدية فتكسو البناء » (١٥٧) . ويشترك جنكس مع ليوتار في أن ما بعد الحداثة لا تسعى وراء نوع من التليفق كما عند هيجل . ولكن رؤية جنكس بعكس ليوتار لا تسمح بنوع من الجدل يتوقف عند المرحلة الثانية من الجدل عند هيجل : القضية – القضية الضد – التاليف الذي يخرج قضية ثالثة جديدة – أي عند مرحلة القضية الضد أو التفكيك أو النقد الدائم . ويبدو أن رؤية جنكس تعكس نوعا قديما من الجدل السقراطي الكلاسيكي حيث يوجد موقفان يعلقان على بعضهما البعض بحيث يعمق كل منهما الآخر ويغيره ، دون تحويلهما الى مزيج متجانس . وقد نرى أن معرض شتوتجارت مثال جيد للحوار الكلاسيكي (١٥٨) بين أشكال مختلفة لأنه يبين الطبائع المختلفة بل والمتناقضة لهذه الأشكال ، وفي الوقت نفسه يستخدمها لبناء « كل » جديد ، وأحيانا لبناء هيكل هارموني غير متجانس كما يقول جنكس في المبدأ الأول من المبادئ التي صاغها عن ما بعد الحديث (١٥٩) .

وقبل أن يلخص جنكس هذه المبادئ يعود الى مسألة القيمة التي تطرحها ما بعد الحداثة في الفصل العاشر من كتابه Post-Modernism :

يكشف العمل بعد الحديث عن مكاسب حقيقية تحققت للعمارة الحديثة . فنجد عودة الى اللغة التوشيلية عند كل من فنتورى ومور وستيرلنج وايزوراكى واستخدامات متعددة لها ، بل وأنساقا متباينة تناسب الأذواق المختلفة وتحمل رسائل مختلفة . وفي هذا التنوع تسليم بتعددية ثقافة الغنوصية اللا أدريّة agnostic طلبا « للوحدة الصعبة » من خلال محاولة مزج قيم شائعة مثل استمرارية التاريخ والسياق الحضري والصورة البشرية للألوهية والاستجابة الحسية للشكل واللون (١٦٠) .

أما مبادئ كلاسيكية ما بعد الحديث عند جنكس فهي باختصار ما يلي :

- ١ – الهارمونية غير المتجانسة ( أو الجمال المتنافر ) .
- ٢ – التعددية ( الثقافية والسياسية ) .
- ٣ – الحضريّة الرقيقة ( أو السياقية – فكرة مؤداها أن المبنى الجديدة يجب أن تتناسب مع السياق العمراني وتصنع امتدادا له ) .



٤ - تجسيد الألوهية في سمات بشرية ( زخرفة توحى بالجسد البشرى ) .  
٥ - التاريخية التي تتضمن العلاقة بين الماضي والحاضر ، والايحاء بالاسترجاع و بروز المحاكاة التهامية والحنين للماضي والمعارضة ، وهو ما يصفه جنكس بقوله : «الأجناس الأدبية المتواضعة التي يظنها البعض هي كل ما تعنيه بعد الحداثة » (١٦٢) .

٦ - العودة الى المضمون ( مع تعدد الروايات بدلا من خط قصصى واحد ) .

٧ - المزج واستخدام المفارقة الساخرة (١٦٣) والغموض والتناقض (١٦٤) ، فالمفارقة الساخرة والغموض « مفهومان أساسيان في أدب الحداثة ، وقد أخذ بهما أصحاب تيار ما بعد الحداثة وتوسعا في استخدامهما في اتجاه فن التصوير والعمارة .  
ويضيف جنكس أن فكرة ازدواجية المعنى ترجع الى هرقليطس ونيقولا Heraclitus-Nicholas of Cusa . ( كما يشير جنكس في What is Post-Modernism ? (١٩٨٦) الى أحد رسامي الحداثة

المهتمين بالمزاوجة وهو رينيه ماجريت René Magritte كمبشر ببعض ملامح فن التصوير بعد الحديث (١٦٥) . ويوحى جنكس بأن أحد الفروق المهمة في تناول المحاكاة التهامية والمفارقة الساخرة في تيار الحداثة وتيار ما بعد الحداثة أن التيار الثاني في استخدامه لهذين الاسلوبين يتخذ من الحداثة ذاتها موضوعا للمفارقة أو المحاكاة أو التاريخ (١٦٦) . وفي النهاية يقول جنكس ان المزاوجة يمكن أن تستخدم « بطريقة عكسية للتأكيد على الخلافات كما عند ستيرلنج وستيل Stirling, Salle ، ولكن أيا كان أسلوب التعبير فإنه يكشف عن امكانية وجود التناولات المتقابلة والأذواق المختلفة (١٦٧) .

٨ - عند استخدام أنساق متعددة استخداما متسقا لغرض محدد تنشأ سمة أخرى يسعى اليها تيار ما بعد الحداثة وهي تعدد الدلالات Multivalence ، فالعمل ذو الدلالات المتعددة ينتشر الى بقية أجزاء البيئة المحيطة أو يرتبط بإشارات كثيرة مجاورة له ، وبتداعيات شتى .

٩ - العلاقة المركبة مع الماضي أو إعادة تفسير التقاليد ( وهي ما يعده جنكس شرطا ينبغي توافره حتى تنتشر الدلالات المتعددة لعمل ما ) .

١٠ - صقل الأشكال الزخرفية التعبيرية الجديدة لتجديد التقاليد الماضية ( وتتضمن هذه الأشكال : المزاوجة - المفارقة الساخرة - الاقتباس التلفيقي ، وكثيرا ما ذكره جنكس ، وتكون تلك الأشكال مثالا للنص الذي نجد فيه المزاوجة ، والمفارقة الساخرة ، والاقتباس التلفيقي والمعارضة ) (١٦٨) .

١١- العودة الى المركز المفقود ، ويأتى ذلك بعد اشارة جنكس الى « العودة الى النزعة الانسانية ، ولكن بدون الميتافيزيقا المتكاملة التى دعمت عصر النهضة ، ويضيف جنكس :

تتجسد هذه العودة تجسدا واعيا عند أراتا ايزوزاكي Arata Iso Zaki كتعليق على افتتاح المركز فى الحياة اليابانية ٠٠٠ كما نجدها بصورة لا شعورية فى معرض شتوتجارت لجيمس ستيرلنج ، وعند مايكل جريفز فى Human Building وعند ريگاردو بوفيل Ricardo Bofill فى مونيبييه ، وعند كل معمارى من معماريى ما بعد الحداثة اذا أعد خطة مركزية ثم ظل يضرب أخماسا فى أسداس ، ماذا يضع فى المركز ؟ ان هذه مفارقة مزعجة ولكنها تكشف عن الكثير ، فثمة رغبة فى التوصل لشيء جماعى رتيب ، نشترك فيه جميعا ونحتفى به أيديا احتفاء ، ولكن ما من شيء يلبي هذه الرغبة تلبية كاملة (١٦٩) .

وكان جنكس قد أشار الى أن مركز الساحة العامة فى معرض شتوتجارت مركز فارغ وهذه مفارقة ساخرة ، فبدلا من وضع رمز له قداسة نجد مأسورة صرف مهياة للعمل ولكنها أيضا مصممة لتعطى احياءات جمالية معينة . وكان جنكس قد تبادل الرأى مع ستيرلنج حول طبيعة المركز ، وخلص الى أن خواء المركز قد يرمز عند البعض الى الاحساس بالضيق ، وعند البعض الآخر الى علمنة القيم المقدسة من خلال النزعة الانسانية ( ١٧٠ ) .

والاشارة هنا الى نظريات ما بعد الحداثة التى تنتمى الى تيار الحداثة المتأخرة والتى تتناول موت الشخص ، والاشارة أيضا الى التفكيك الذى يرمز الى غياب المركز عند بعض المعمارين مثل ايزوزاكي . وجدير بالذكر أن جنكس ( ١٩٨٧ ) ينتقد النظرية بعد الحداثية عن « موت الشخص الفنان » لأنها « تفرط فى ابراز دور التقاليد ، وتبدد قدرات الفرد على التخليق والتوليف » (١٧٢) . وعلى العكس من هذه النظرية يعود جنكس فى رؤيته لما بعد الحداثة الى « المركز المفقود » والى الفرد صاحب العمل ، حيث يبين أن المعانى المختلفة التى يسبغها المستخدم والمشاهد على عمارة ما بعد الحداثة تسترجع شيئا من دلالة « المركز المفقود » بل وتمثل هذه المعانى ذاتها « حضورا فى هذا المركز المفقود » (١٧٣) ، ويرى جنكس أن الفنان الحدائى قد يرى أن الأشياء تنفصل والمركز يتلاشى ، على حين أن ما بعد الحداثة تحمل الرد الجدلى على ذلك وهو « أن الأشياء تتهاوى معا ، وليس ثمة مركز وانما علاقات بين الأشياء » (١٧٤) .

وقد يكون الهدف من تيار ما بعد الحداثة أن يتحول الى مصدر

للقوانين والقيم العالمية (١٧٥) ، ولكن الفرد بعد الحديث عند جنكس  
قادر على إقامة علاقات جديدة من بقايا علاقات الماضي القديمة ، وعلى التأكيد  
على إمكانية تعدد القيم الجديدة (١٧٦) . وسنتناول في الفصل التالي  
آراء فرامبتون Frampton وبورتوجيزي Portoghesi وفولر Fuller  
التي تختلف عن نظريات جنكس عن دور الفرد في ما بعد الحداثة  
والأشكال بعد الحداثية التي يخلقها الفرد أو يتأملها .

## نظريات أخرى بديلة « كله ماشي »

رأينا في الفصل الرابع أن تشارلز جنكس الناقد والمؤرخ المعماري يصف عددا من المعماريين بأنهم ينتمون لتيار ما بعد الحداثة استنادا الى عدد من السمات من بينها المزاوجة . وقد وضع جنكس العديد من المؤشرات التي تغطي الطرز المتعددة التي يمكن أن نجدها في عمارة ما بعد الحداثة ، ولكن من هؤلاء المعماريين من لا يتفق مع جنكس في تعريفاته أو فلسفته أو حتى وصفه لأعمالهم على أنها أعمال بعد حديثة ، ولعل ذلك مرجعه لاختلافهم مع تفسير معين لما بعد الحداثة أو فهم خاطيء لها ، سواء أكان ذلك تفسير جنكس أو غيره ، ومن ثم نستطيع أن نطلع على المزيد من نظريات العمارة القائمة حاليا بدراسة تعليقات هؤلاء المعماريين على أعمالهم وتعليقات بعضهم على البعض الآخر بما وراءها من فروض شتى تختلف عما ذهب جنكس اليه .

وقد اقترح مؤرخ آخر من مؤرخي عمارة ما بعد الحداثة وهو هاينريش كلوتز Heinrich Klotz عشر سمات أساسية لما بعد الحداثة في فن العمارة وهي : الاقليمية - التمثيل الخيالي - رؤية المبنى كقطعة فنية - تعدد المعاني - الشعر - الارتجال والتلقائية - التاريخ والمفارقة الساخرة - السياقية - تعدد الطرز - الخيال الى جانب الوظيفة (٣) . ويوحى كلوتز بأن هدفه الأساسي يناظر هدف جنكس من وضع هذه القائمة وهو « لفت النظر الى عمارة ما بعد الحداثة بوصفها مراجعة للحداثة » (٤) . ومن الجدير بالذكر أن جنكس نفسه يختلف اختلافا صريحا مع بعض السمات المحددة التي اقترحها كلوتز ، لذلك فمن المتوقع أن نجد بعض الاختلافات في تناولهما لما بعد الحديث وفي تناول من يستلهمون أعمالهما لتعريف ما بعد الحديث .

كينيث فرامبتون Kenneth Frampton

أشرنا في الفصل الرابع الى رؤية أخرى لما بعد الحداثة وهي رؤية كينيث فرامبتون الذي طرح نظرية للعمارة في مجموعة مقالات عن ثقافة



ما بعد الحداثة أشرف عليها هال فوستر ، ويرى فرامبتون العمارة المعاصرة المثالية على أنها « عمارة مقاومة » تبتعد عن « خرافة التقدم التي ظهرت مع التنوير » كما تبتعد عن « النزعة الرجعية غير الواقعية للعودة الى الأشكال المعمارية التي ميزت عصر ما قبل التصنيع » (٦) .

طرح فرامبتون هذه الأفكار في مقالة بعنوان Towards a Critical Regionalism ( ١٩٨٣ ) في المجموعة المذكورة ، كما انتقد الفلسفة الكامنة وراء معرض العمارة الذي نظمه باولو بورتوجيزى لبيناي فينيسيا ١٩٨٠ في مقالة بعنوان : Some Reflections on Postmodernism and Architecture (٧) ، معربا عن رغبته في مواجهة « قوى السيطرة الانجليزية - الأمريكية فيما يسمى بالعمارة بعد الحداثة التي نظر لها ووضع ايديولوجيتها تشارلز جنكس في كتاب The Language of Post-Modern Architecture (٨) ، ومعبرا عن رغبته في استخدام مصطلح « الاقليمية النقدية » ، لاستحضار حالة واقعية وافتراضية تزدهر في ظلها الثقافة النقدية المعمارية في مكان بعينه في مقابل السيطرة الثقافية للقوى المهيمنة » (٩) . ويقول « من الناحية النظرية على الأقل تقاوم الثقافة النقدية محاولة قوى التحديث أن تبتلع هذه الثقافة تماما ، وفي الوقت نفسه فانها لا ترفض حركة التحديث » (١٠) .

ان نقد فرامبتون لجنكس ( ١٩٨٦ ) وأعماله ، ونقده لمعرض فنون ما بعد الحداثة الذي نظمه بورتوجيزى لبيناي فينيسيا ١٩٨٠ تحت عنوان « حضور الماضي ونهاية التحريم » (١١) يوحى بأن كلا الناقلين لم يعرضا شكلا نقديا من أشكال العمارة . ولكن جنكس كما رأينا - ومعه بورتوجيزى - ينتقد على الأقل بعض الملامح المهيمنة في حركة التحديث والكامنة وراء عمارة الحداثة وما بعد الحداثة ، والتي تبدو أحيانا منمقة في أعمال الحداثة المعمارية المتأخرة أو العمارة التي تستخدم التكنولوجيا المتقدمة (١٢) .

يستهل جنكس كتابه The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) بقوله ان عناصر الغربية في الحداثة تمثل هدفا سعت ما بعد الحداثة الى القضاء عليه ، وبعد ذلك بحوالى عشر سنوات كتب مقالا عن « ما بعد الريادية » ( ١٩٨٧ ) قال فيه « ان تيار ما بعد الحداثة في فن العمارة أكثر من أى فن آخر يواجه فشل الحداثة في صورة تفجير المساكن الشعبية المعيبة التي تتكرر على فترات قريبة ، ولذلك فالعمارة بعد التحديث تواجه «موت الحداثة» مواجهة مباشرة » . ويضيف جنكس « ان التحديث المتمثل في قوى الهدم والبناء ، من أجل التجديد العمراني والرأسمالية يتبدى في مجال البيئة أكثر من أى مجال آخر » (١٣) .

ومن الواضح هنا أن جنكس يعتبر ما بعد الحداثة علاجاً للآثار المدمرة للتحديث ويؤيد إلى حد ما الدور النقدي الريادي الذي يرى فرامبتون أنه ضروري للعمارة (١٤) . وقد أشرنا في الفصل الرابع إلى أن عمارة الحداثة وعمارة ما بعد الحداثة نشأتا في مجتمع ما بعد التصنيع الذي نشطت فيه قوى التحديث ، ولكن ظهور هذه القوى من وجهة نظر جنكس ليس وحده تفسيراً كافياً لما بعد الحديث ( أو النقد بعد الحديث لقوى التحديث ) (١٥) .

### باولو بورتوجيزي Paolo Portoghesi

في معرض « حضور الماضي » الذي نظمه باولو بورتوجيزي لبيناي فينيسيا ١٩٨٠ عرض جون بلاتو John Blatteau عملاً بعنوان « بورتريه معماري » يحمل العبارة التالية كعنوان جانبي « من الممكن ثمانية أن نتعلم من التقاليد ونربط أعمالنا بالأعمال الراقية الجميلة من الماضي » . ولم تكن هذه العودة للتقاليد والأعمال السالفة الجميلة الراقية هي القيمة الوحيدة في عمل بورتوجيزي عن ما بعد الحداثة ، لأنه مثل جنكس يعتبر أن ما بعد الحداثة تنبع من الاستياء والرفض « للمودرنية » (١٦) .

يبدأ الفصل الأول من كتاب بورتوجيزي Post-Modern : The Architecture of the Post industrial Society ( ١٩٨٢ ) بفصل بعنوان « ماذا يعني بعد الحديث ؟ » ، حيث يقول المؤلف إن المصطلح لا يعني « مجموعة أشياء متألفة متجانسة » ولكن « فائدته في أنه يسمح لنا بتجميع ومقارنة أشياء مختلفة نشأت من عدم قبولنا للمكونات المتنافرة للحداثة » (١٧) . ويذهب بورتوجيزي إلى حد اعتبار ما بعد الحداثة انفصالاً عن الحداثة على العكس من رأي جنكس ، فيقول « إن ما بعد الحديث رفض ، أو انسلاخ ، أو شجب فهو أكثر من مجرد تغيير في الاتجاه ، ولعل بورتوجيزي في رأيه هذا أقرب إلى ليوتار منه إلى جنكس . حيث يستمد بالفعل تأييد ليوتار لفكرته عن « تفسخ المبادئ الجوهرية للمودرنية المعمارية » .

لقد اهتزت المبادئ الأساسية للمودرنية المعمارية بسبب أزمة التشريع النظري الذي يطلق عليه جان فرانسوا ليوتار « ندرة مصداقية ألوان القص العظيم » ، واليوم تعترضنا مشكلة المعنى دون أمل تحرير البشرية كما تأمل مدرسة التنوير ، أو تحرير الروح كما تأمل المدرسة المثالية الألمانية ، أو تحرير البروليتاريا بإقامة مجتمع متلاحم مما يزعزع المبادئ الأساسية للمودرنية المعمارية . تلك المبادئ الأساسية تتمثل في مجموعة من المعادلات التي لا نجد سوى أمثلة تافهة للبرهنة عليها ،

وهذه المعادلات هي : المفيد = الجميل ، الحقيقة البنيوية = المكانة أو الرونق الجمالي ( الاستطيقى ) ، والاصرار على القاعدة الوظيفية « الشكل يتبع الوظيفة » و « العمارة لا بد وأن تتوافق مع البناء » و « الزخرفة جريمة » وما الى ذلك . . . فبدلاً من الايمان بالتصميمات المركزية الكاملة ، والسعى بكل همة نحو الخلاص نجد أنه فى ظل ظروف ما بعد الحداثة تبدل الصراعات الصغيرة المحددة بأهداف محددة لتيسر ما بعد الحداثة ذات تأثير عظيم لقدرتها على تغيير نظم العلاقات (١٨) .

وبعد ذلك يعود بورتوجيزى الى ليوتار حيث يربط الشك بعيد الحدائى فى ألوان الخطاب المودرنية على حد وصف ليوتار بتساؤلات معماريى بعد الحداثة عن الحداثة ذاتها :

بما أن ألوان الخطاب العظمى التى تستهدف تفسيرات موحدة وتنبؤات تطبيقية قد انهارت فقد أصبحت استراتيجية الاستماع أمراً حتمياً ، وبمستطاع المفكرين الآن أن يستعيدوا دوراً واضحاً فى التساؤل عن رشبآت مجتمع الواقع وأهدافه ( وكما يقول ليوتار ان عدم تصديق ألوان الخطاب العظمى هو ما يميز الموقف بعد الحديث ) .

كما يتحدث بورتوجيزى عن اعادة دور الفرد الى جماعة المستخدمين :

يجب أن ننظر الى اهتمام المعمارى بالتاريخ وباعادة استخدام الأشكال ونظم التوليف التقليدية جنباً الى جنب مع هذا التساؤل الذى يحصى التقاليد والأعراف الثابتة ، وجنباً الى جنب مع استرجاع دور الفرد الى جماعة المستخدمين بعد ما طال افتقاد هذا الدور بسبب النظرية الآلية الى الشكل التى أصبحت مشروعة مع الحركة الحديثة (١٩) .

ولعل بورتوجيزى أكثر تفاؤلاً من ليوتار بشأن امكانات ما بعد الحداثة فى عصر ما بعد التصنيع ، ويبدو أنه يقول ان تيار ما بعد الحداثة الذى نشأ فى ذلك المجتمع بعد الصناعى أدى الى احياء التقاليد (٢٠) فى صورة بعد حدائية . ولكنه مثل جنكس ينتقد الكثير من آثار التحديث ، بينما يتفادى التشاؤم التام فى رؤيته لما بعد التصنيع كأساس لما بعد الحديث .

فالمجتمع بعد الصناعى عند بورتوجيزى وجنكس أحدثت فيه « التكنولوجيا الالكترونية الجديدة » تغييراً فى عصرنا ليصبح عصر المعلومات والاتصالات . ولذلك يقول بورتوجيزى ان العمارة أصبحت :

أداة لانتاج ونقل نماذج الاتصال التى تساوى فى مجتمع ما قيمة القوانين والمؤسسات المدنية الأخرى ، فهذه النماذج تقوم على الاستحواذ على بقاع معينة فى الأرض وتغييرها تغييراً تاماً ، وعلى مر القرون أسهمت



هذه النماذج في ترسيخ وصقل هوية تلك البقاع ( حيث قامت المدن )  
وهوية المجتمعات (٢١) .

ثم يقول « نظرا لاستخدام التكنولوجيا والأشكال غير المرتبطة بالمكان  
أو التقاليد أفلست العمارة فجأة ، وعندما اكتشفنا هذا الإفلاس عادت  
الأشكال المعمارية الأولى الى الظهور كأدوات اتصال ثمينة » (٢٢) .

ويرى بورتوجيزى أن المحافظين الجدد ليسوا هم من يعودون الى  
التقاليد الفنية للماضى لمواجهة آثار التحديث التى إستشرت مع الحداثة ،  
بل هؤلاء الذين يعملون « للحفاظ على المودرنية بأى ثمن » (٢٣) ، ويضيف  
بورتوجيزى :

ان المحافظين الجدد غير قادرين على تنفيذ النقد الشديد لتقاليد  
الجديد ، فيتحدثون عن مشروع المودرنية الناقص الذى لابد من أن  
يستكملوه، ويتجاهلون أن التغير الحقيقى يلزمه مناقشة الأسس الجوهرية  
لمشروع المودرنية لا نتائجه فحسب . كما يرفضون الاعتراف بأن الاتصال  
بتقاليد الفن الحديث العظيم يكن اليوم فى الجراة على القطيعة مع الماضى  
لا فى الاحتفاظ بعلاماته الزاهية (٢٤) ( ذلك الماضى الذى كان بالأمس  
حديثا ) .

المحافظون الجدد حقا وفقا لهذه العبارة هم هابرماس وغيره ممن  
دافعوا عن مشروع المودرنية ضد ما بعد الحداثة والتى أطلقوا على أصحابها  
تسمية المحافظين الجدد . كما يدافع بورتوجيزى عن عمارة ما بعد الحداثة  
وتاريخيتها كمخرج من مشاكل المودرنية والتحديث الى وضع جديد بعد  
حدائى ، وذلك على العكس من موقف ليوتار ( الذى ينتقد هابرماس لدفاعه  
عن خطاب المودرنية ) .

كما يتحدث بورتوجيزى فى مقدمة كتابه عن « تشكل لون جديد  
من النهضة ... يهدف الى استرجاع جوانب معينة من الماضى ، وهذا  
لا يعنى اعتراض مسار التاريخ بل القضاء على توقف التاريخ » ، ويضيف  
انه يتهم المدينة الحديثة بأنها نتاج تحالف البيروقراطية والشمولية  
ويشير الى أن أكبر أخطاء العمارة الحديثة ليس فى استخدامها لقوى ما بعد  
التصنيع ولكن فى « القطيعة مع الاتصال التاريخى » (٢٥) ، كما يكتب  
عن عمارة جديدة فى ظل ما بعد الحداثة يصفها بأنها عمارة التواصل  
بطريقة تشبه ما ذهب اليه جنكس ، ولكنه يؤكد على الطبيعة « التصويرية »  
لمباني هذا الطراز المعمارى ، فيقول : « يمكن اعتبار عمارة ما بعد الحداثة  
عموما عودة الى النماذج الأصلية ، أو استرجاعا لترايط التقاليد المعمارية  
مما يجعلها أساسا لخلق طراز معمارى تواصلى ، طراز يقوم على الصورة  
من أجل حضارة تقوم على الصورة » (٢٦) .



وبالإضافة الى اتفاق بورتوجيزى مع جنكس فى أمر العلاقة المتبادلة بين تكنولوجيات ما بعد التصنيع وعمارة ما بعد الحداثة ، وفى مسألة استهداف مزيد من التواصل يبدو أن بورتوجيزى يتفق أيضا مع جنكس فى إيمانه بقدرة كلاسيكية ما بعد الحداثة على استرجاع بعض القيم المفقودة فى الحداثة بإعطاء بعض الأمثلة عن الأعراف التاريخية الماضية لتقييم الجديد وبنائه على أساسها ، فيقول : « الكلاسيكية ليست طرازا ، وإنما نظرة الى العمارة بوصفها إحدى المؤسسات البشرية ، فلم تعد الكلاسيكية فن الكمال والمجتمع المتوازن الذى يشدنا الحنين اليه ، وإنما أسلوب تفكير بشأن العمارة يستفيد من ثوابت تاريخية معينة فى الذاكرة الجمعية ومن إمكانية الاتفاق بالرجوع الى تقاليد أصيلة ... يشترك المجتمع كله فى الاعتزاز بها (٢٧) » .

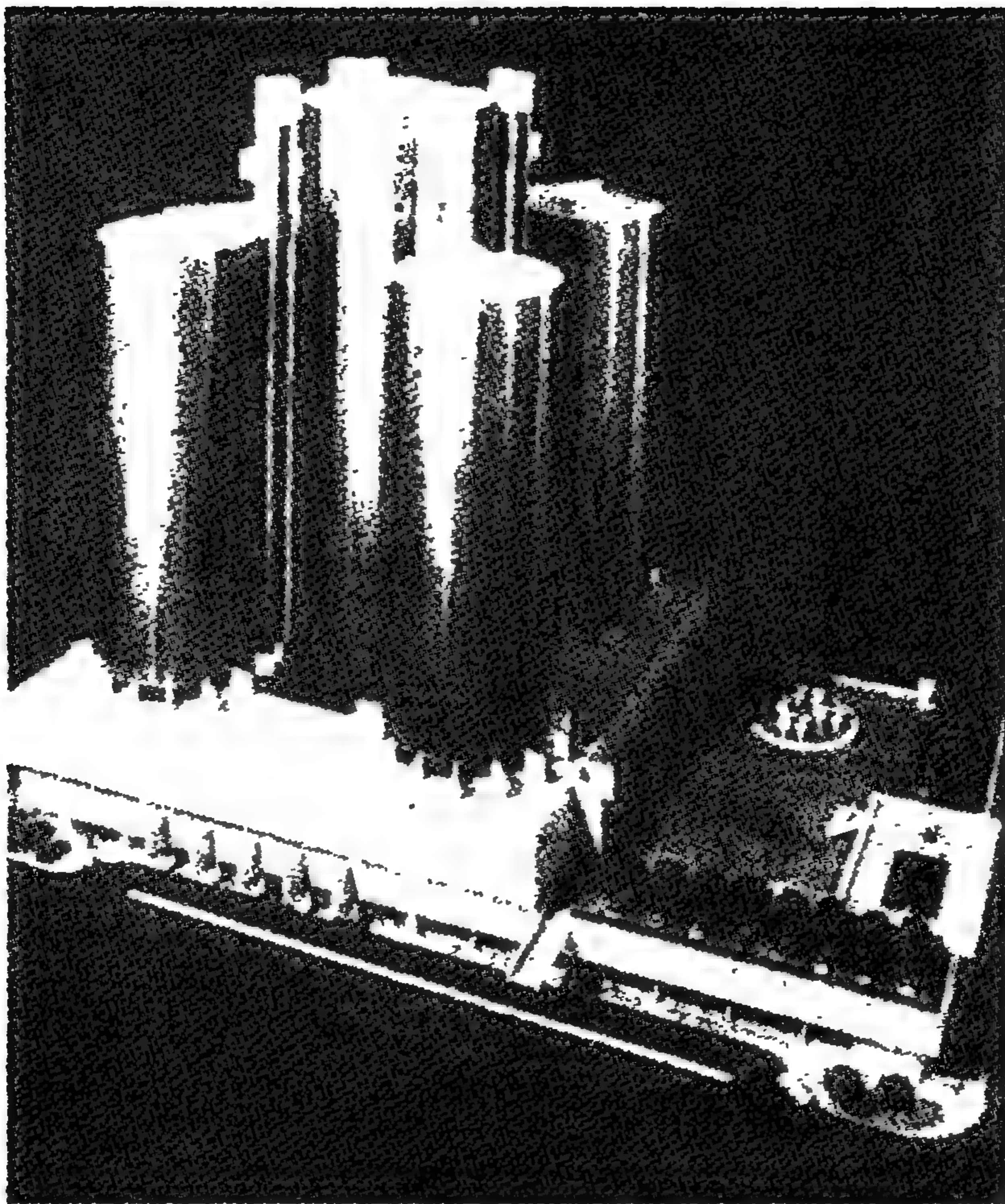
وعن العمارة الجديدة يقول بورتوجيزى « انها أقرب لغالبية الناس من العمارة التكنوقراطية التى نشأت من أزمة حركة الحداثة لأنها تستعير دائما من الأصول المشتركة » . وترتبط هذه العمارة فى نظره بمجموعة جديدة من « القيم العالمية » فهى « ثابتة لا تتغير ومطبوعة فى نفوس الجميع من خلال تجربة مشتركة ، تجربة الفراغ التاريخى لأنها تستلهم تقاليد ذات قيم عالمية لا تتناسب مع بنية فوقية ايديولوجية ولكن مع خصائص دائمة تتعلق بإدراك الفراغ وشغل حيز من الفراغ (٢٨) » .

وقد تختلف الآراء فى كون هذه الخصائص دائمة وثابتة فى مسألة الاحساس بالفراغ وشغل حيز منه ، وفى الوقت ذاته تسمح تلك الخصائص بقدر من التنوعات فيما بين العناصر الفردية الداخلة فى الإدراك وشغل الحيز . ولكن ربما يقصد بورتوجيزى أن هذه العناصر ليست كلها عناصر دائمة ثابتة بمعنى أنها تمنع التغير والتنوع ، فهو عندما يتحدث عن « العودة الى السمات والتكرار » فى إطار العودة للتقاليد القديمة يوحى بأن هذه السمات تسمح بمزيد من حرية الاختيار أمام المعمارى أكثر من « الرفض التسلطى والسافر » لهذه التقاليد كما عند برونو زيفى Bruno Zevi فى كتابه The Modern Language of Architecture

ويقتبس بورتوجيزى فقرة من إعلان مبادئ اتحاد التضامن البولندى ، منتقدا شمولية العمارة فى القرن العشرين :

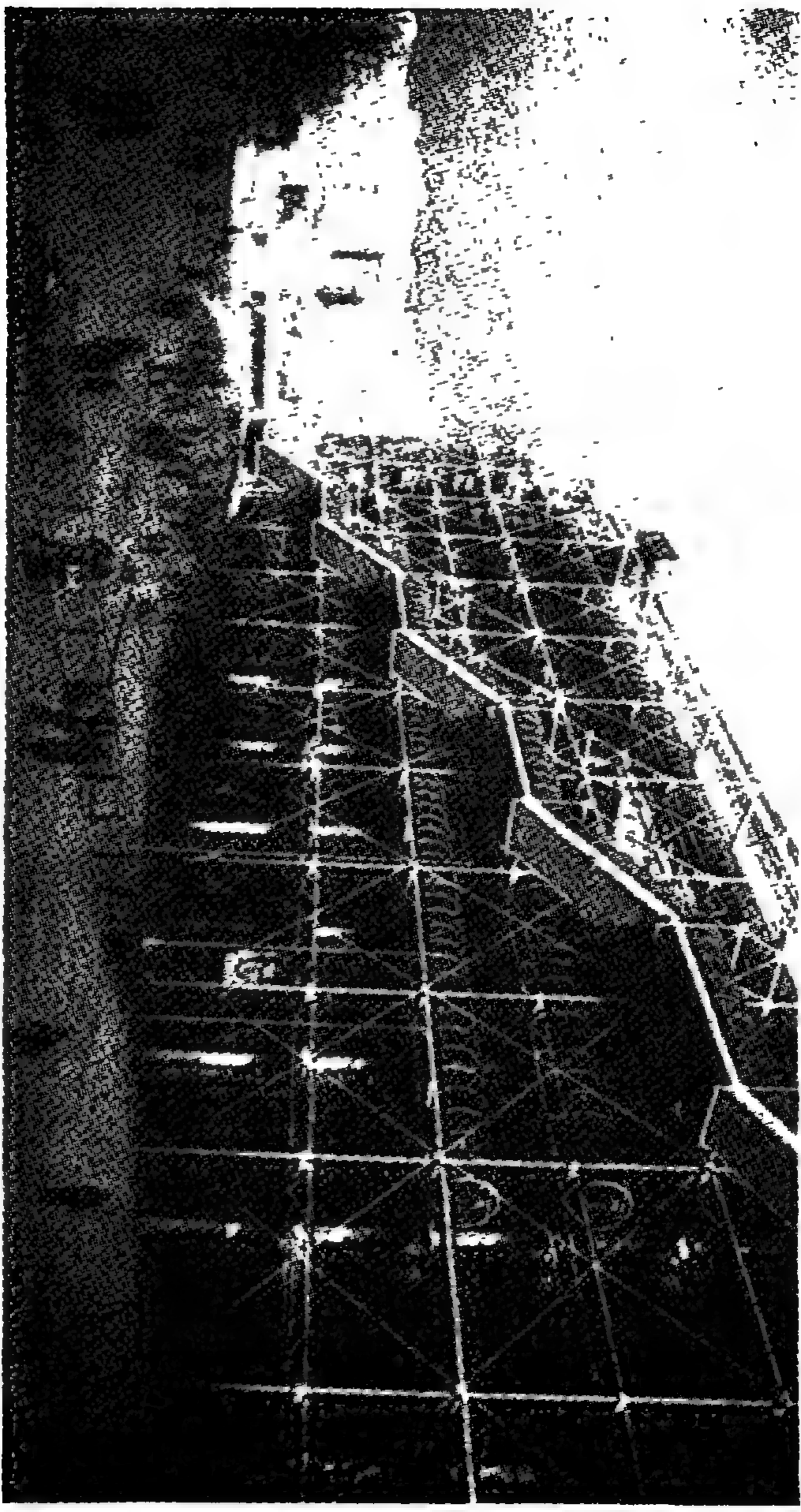
الشمولية هى الملامح الأساسى فى عمارة القرن العشرين وهى ليست نتاجا لظروف سياسية واجتماعية فنيها ، فخرافة العلم والتكنولوجيا ، والتزايد السكانى الهائل ، والاعتقاد الأعمى فى التقدم ، والتعددية المختلطة بالفوضى كل ذلك أدى الى الاعتقاد بأن الانسان ذاته لا يدرك كيف يعيش ، وأن العمارة عليها مسؤولية الرد على ذلك التساؤل . ان فن العمارة فى هذا القرن يضع الايديولوجية فى مقابل





٢ - نموذج لفندق بولاقشتر لحون بورتمان - لوس أنجلوس، ١٩٧٦  
صورة مأخوذة من كتاب تشارلز جنكس تمثل ألبية الحدائق للتأخرة  
The Language of Post-Modern Architecture 1st to 5 th edns (London, 1987), p.34





٢- مركز بومبيو رينزو بيانو ريتشارد روجرز ١٩٧٠ - ١٩٧٧.

يعلق جينكس على هذه الصورة في كتابه (London, 1986), p.36

بقوله: «إن تركيز تيار الحداثة على الهياكل وتوزيع الفراغ، والمساحات الحالية، والتفاصيل الصناعية والتعريف بعزل لأقصى حد له في الحداثة المتأخرة، التي تسمى عملاً بما بعد الحداثة»





٤ - صالة بنك هونغ كونج شينغهاي - تورمان فوستر وشركاه، ١٩٨٢ - ١٩٨٦

Charles Jencks What is Post- Modernism? (London, مثال لآخر لآبنية الحدالة للتأخرة. 1986), p 41.





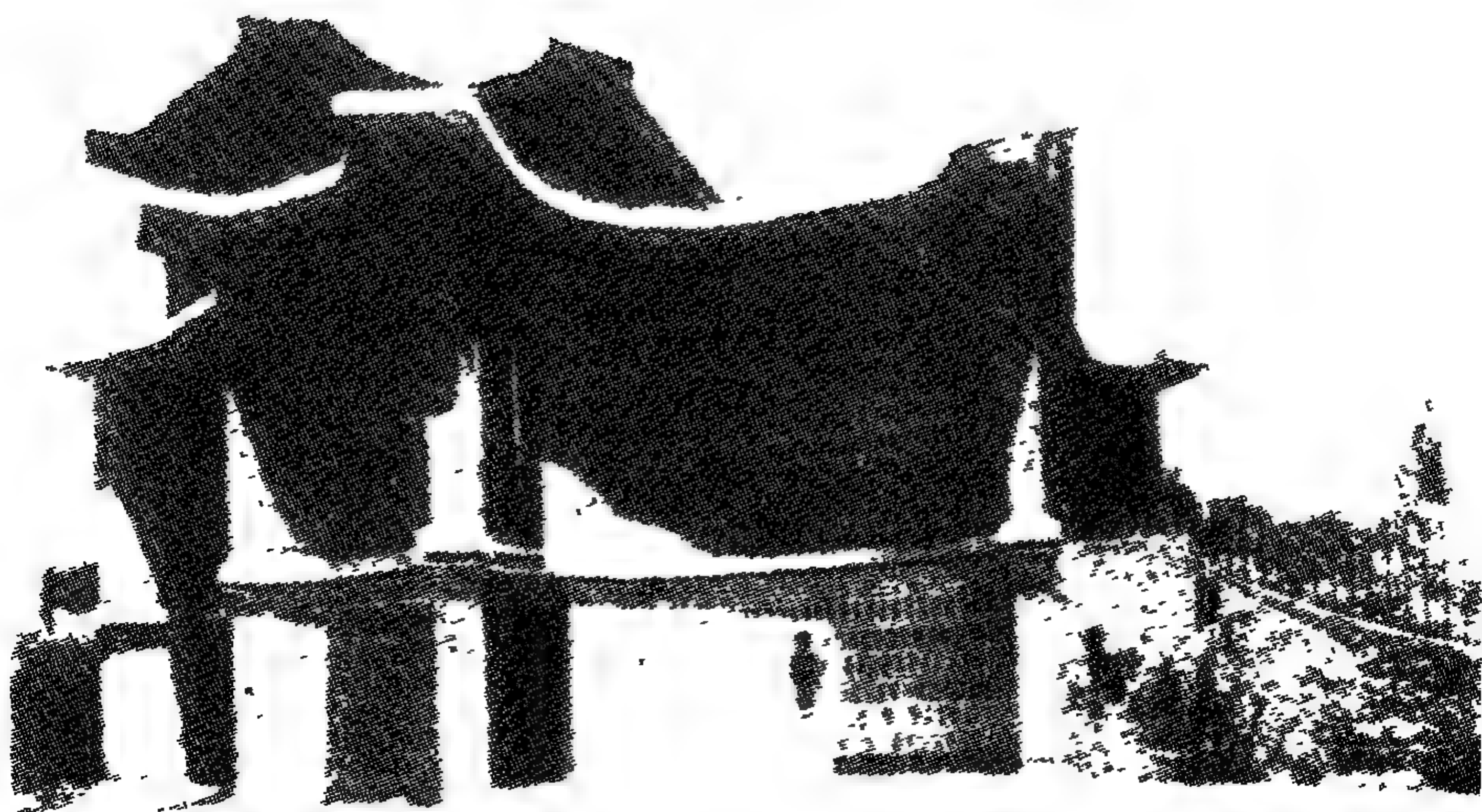
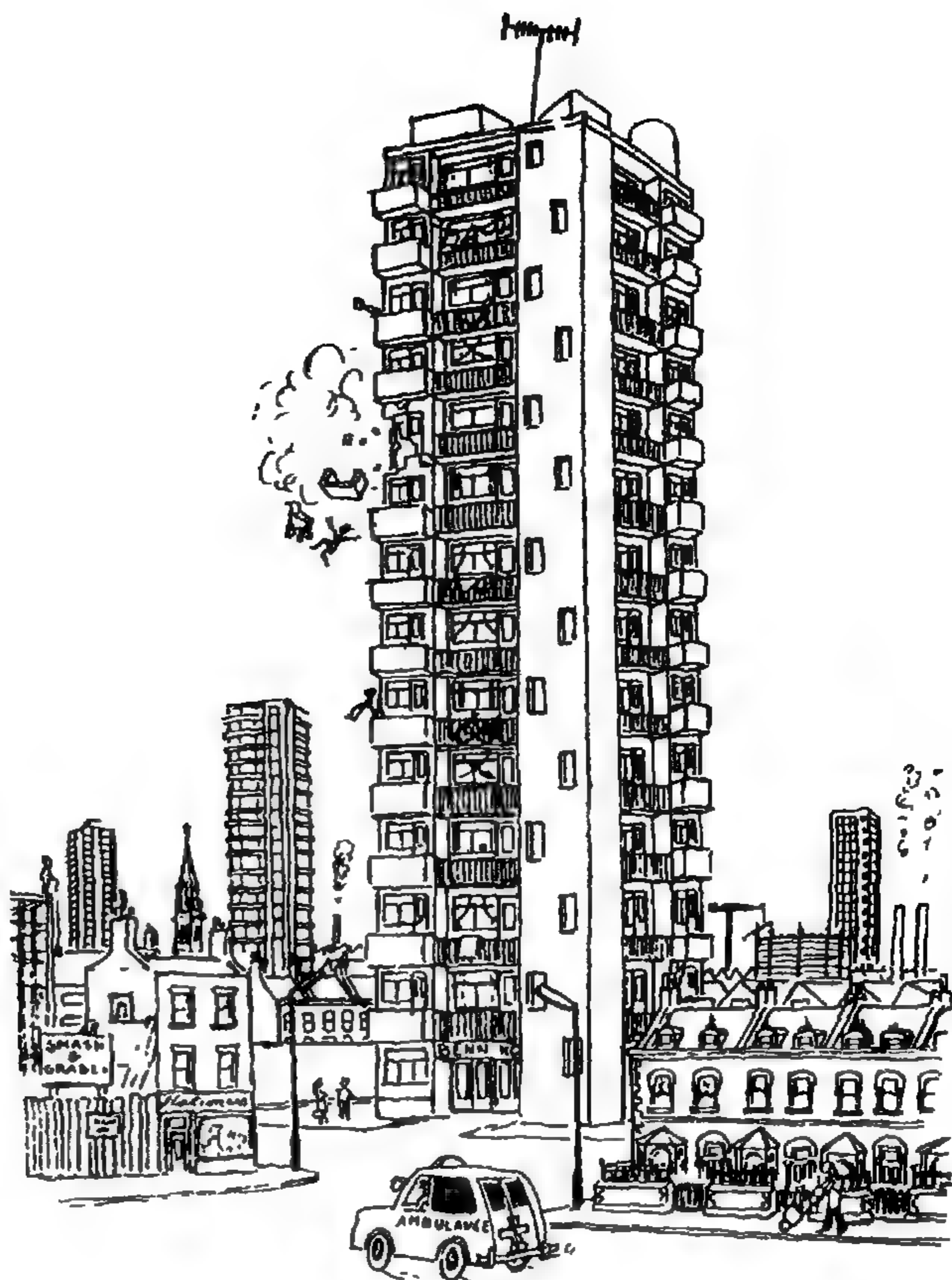
- تعبير مبني - Igoe Pruitt - Modern Architecture - Charles Jencks, The Language of Post-  
modernism, p 9



٦ - «ارتفاع شاهق»

Osbert Lancaster. A Cartoon

History of Architecture (London,  
1975), p. 191



٧ — Casa Baldi لورتوجيزي ١٩٥٩ - ١٩٦١ Charles Jencks The Language of Post - Modern Architecture, p 81

٨ - قاعة المحاضرات معرض فيرنيميدج الحديد بستونجارت. ١٩٧٧ - ١٩٨٤ لجيمس ستونجارت وميشيل  
وليفورد وشركاهما Charles Jencks What is post - Modernism?, p 17





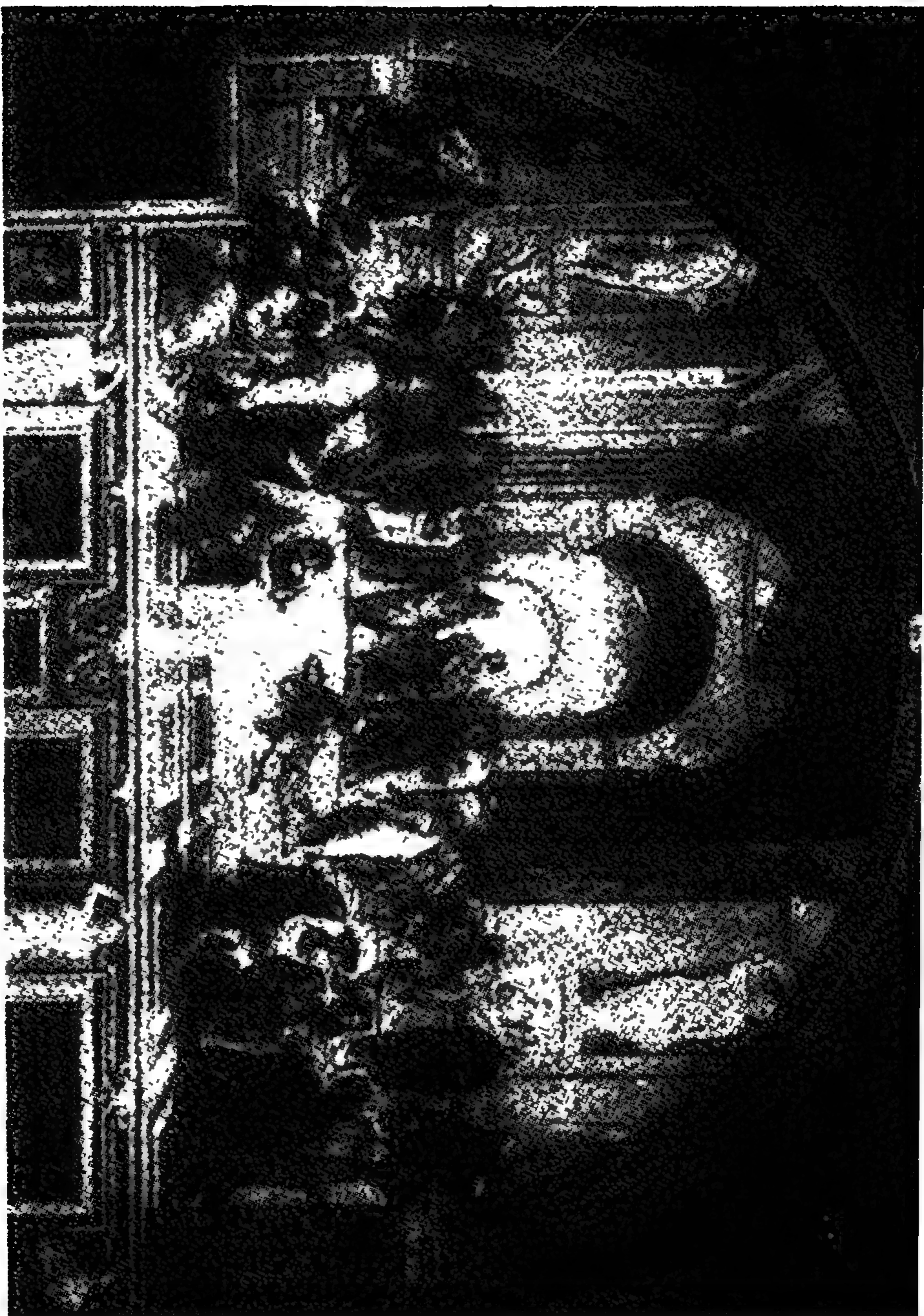
٩ - داليد تاتمر بأمر العقل - كارلو ماريا مارياني، ١٩٨٢ صورة غلاف. Charles Jencks, What is post - Modernism?



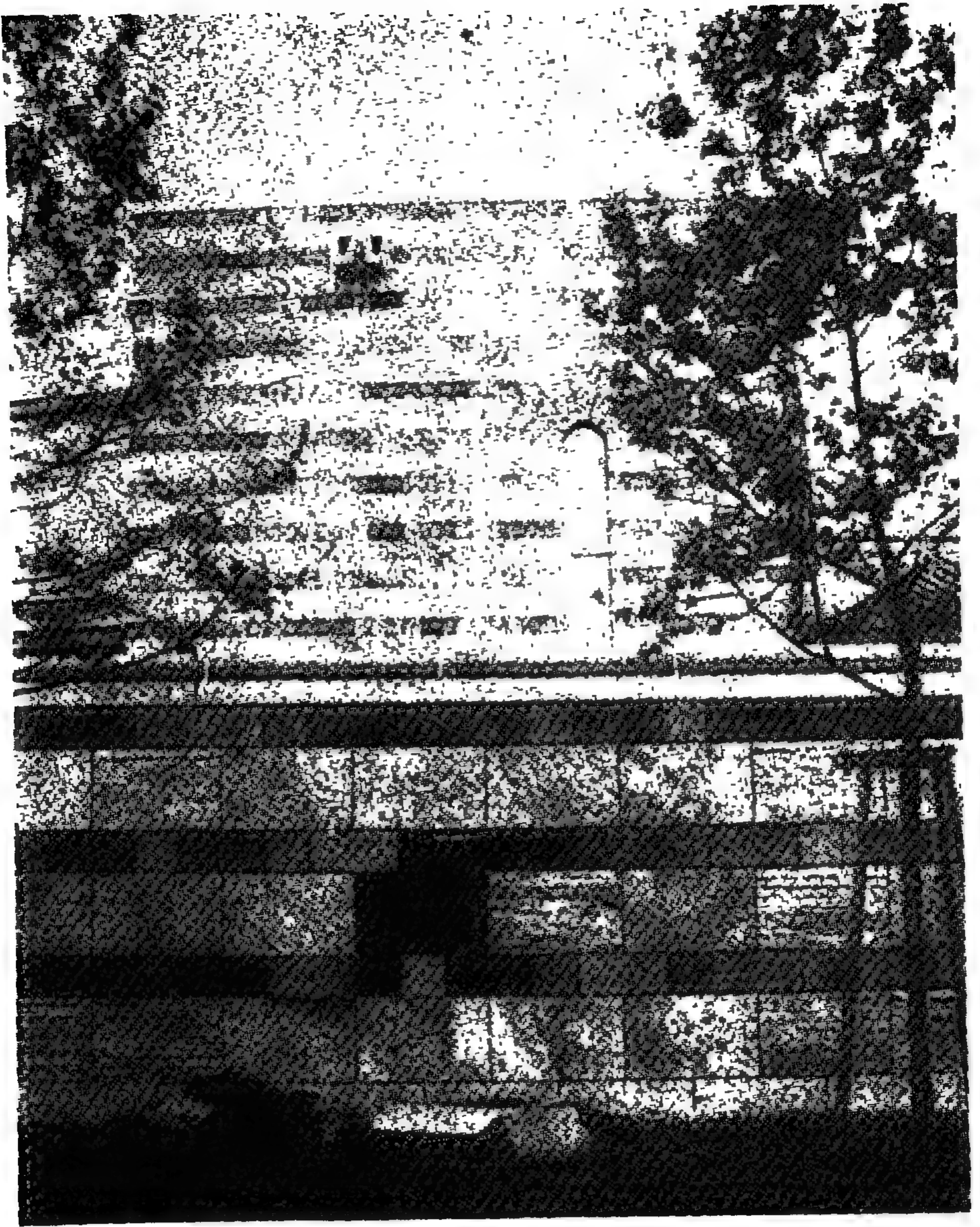
١٠ - سول شتاينبرج،  
رسم مأخوذ من  
The New World  
(new York, 1965)









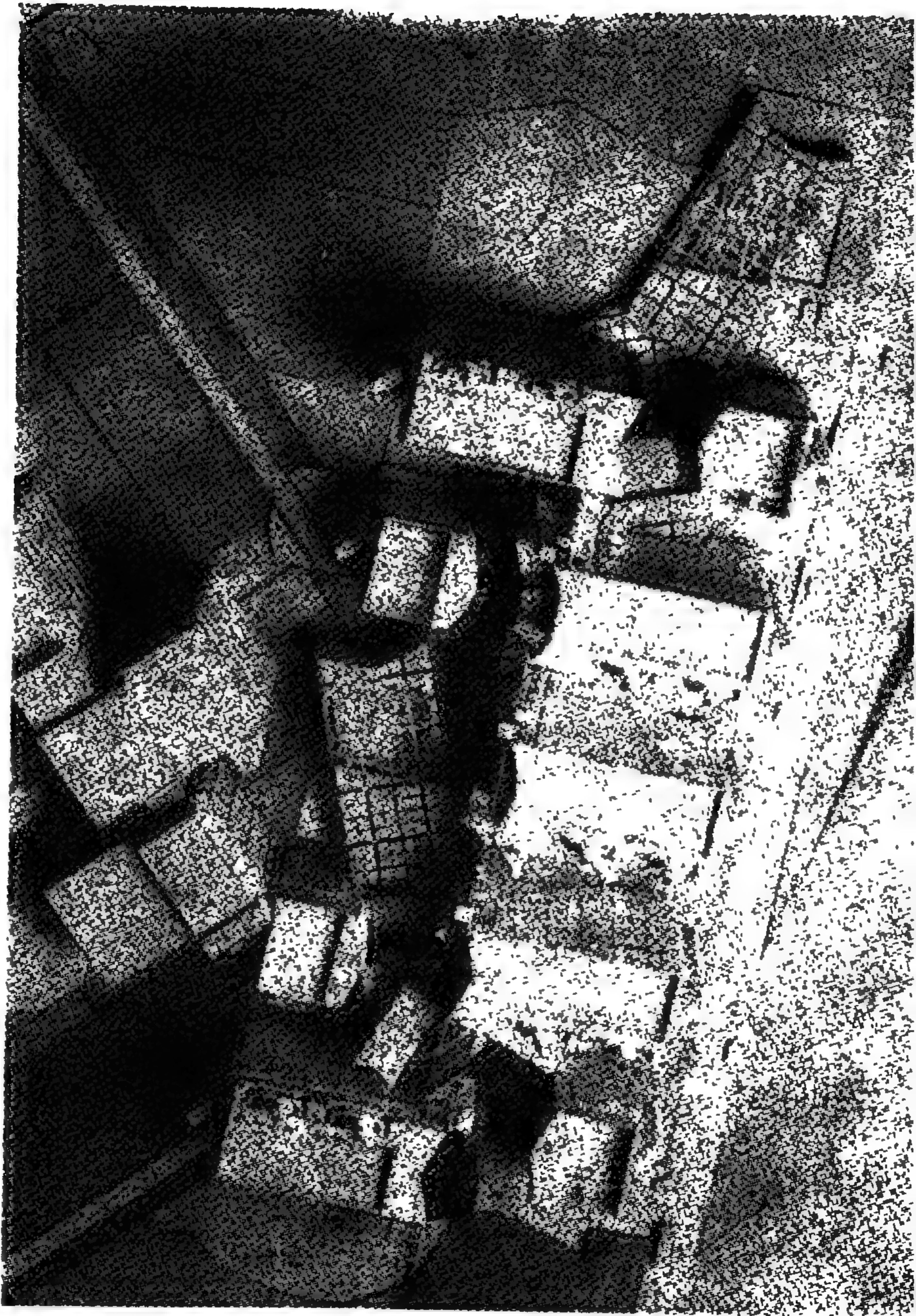


١٢ - جزء من واجهة معرض فيرتمبورج الحديد بشتوتجارت جيمس ستيرلنج وميشيل ويلفورد وشركاهما.

Charles Jencks, What is post - Modernism?, p. 16

١٩٨٤ - ١٩٧٧





١٤ - ماكيت لواقع مركز البيولوجيا بجامعة فرانكفورت - تصميم بيتر ايزنمان Philip Johnson and  
Mark Wigley, deconstructionist Architecture (New York, 1988), p. 57



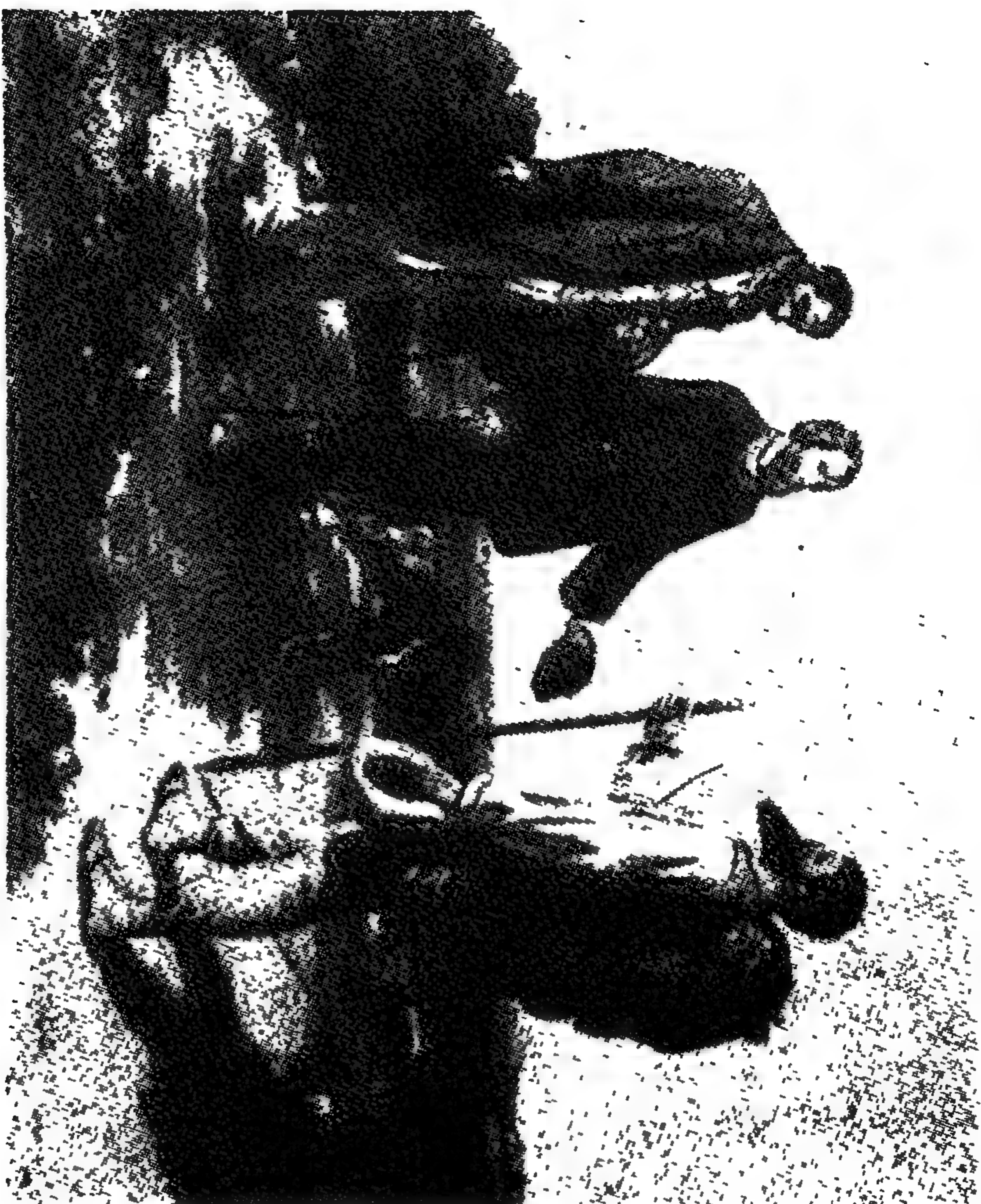
١٥ - الشتاء. جيوپيان شنبابل، ١٩٨٢  
(رسم على الخشب بالون زيتية ومواد أخرى)

Achille bonito oliva.  
transavantgarde International  
(Milan, 1982). p.45.



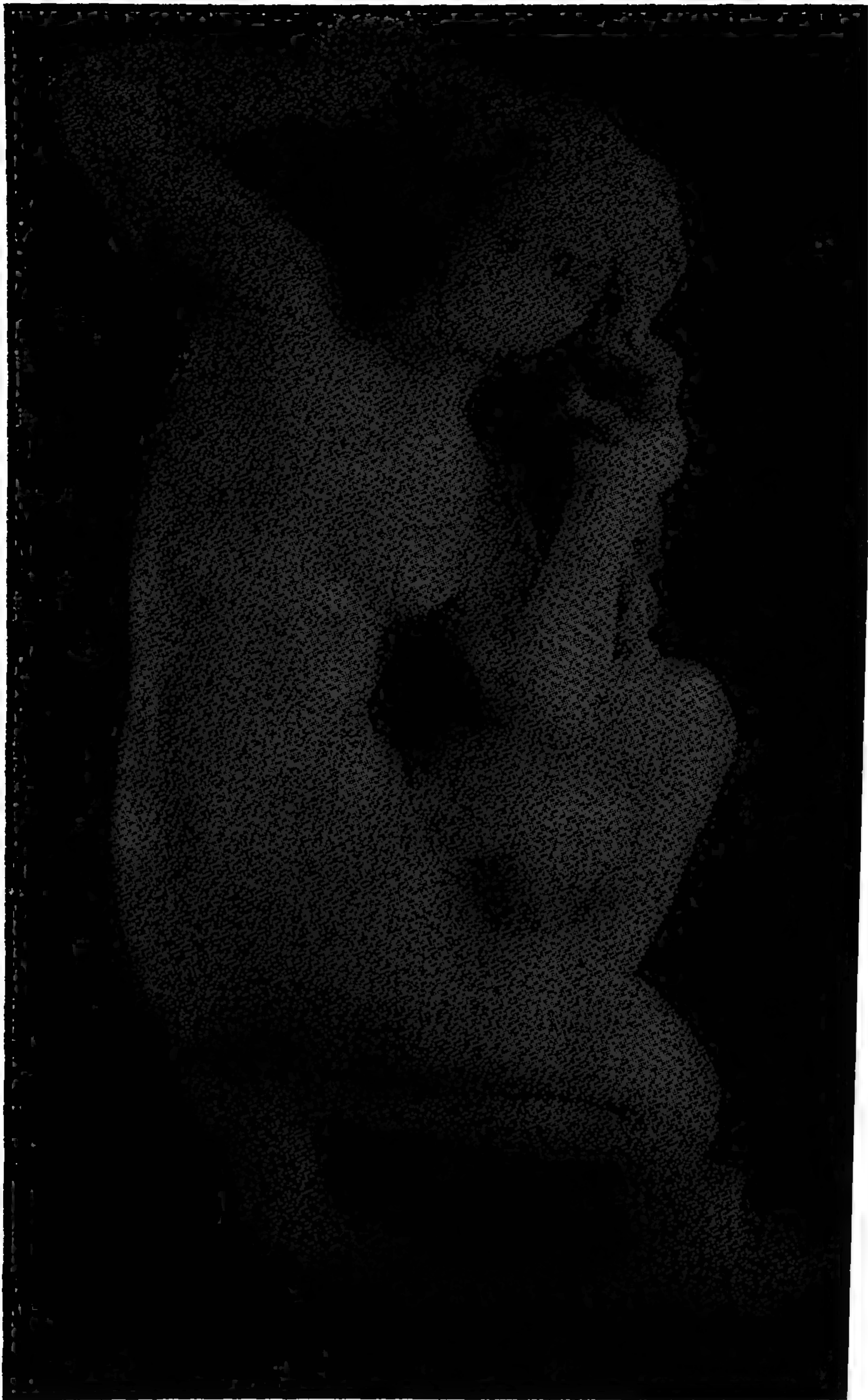
١٦ - «اللقاء» أو «طاب يومك يا مستر هوكتي» - بيتر بليك ١٩٨١ - ١٩٨٢. what is post - Modernism?. pp.45.





١٧ - دهباح الخير مسيو كورييه، جوستاف كورييه، ١٨٥٤





١٨ - أفروبيت جالسة القرفصاء، متحف رومس للآثار القديمة

هذا العمل الكلاسيكي وأمثاله نجد منه لحاح في صورة الفتاة التي تمرح بلوح التزلج في صورة بليك بجانب شخصية هوكي



١٩ - دتشی تثنی یشهد موت فن التصوير الفيليب تاف (من مجموعة بيتر برلمز) Robert Rosenblum, *the Dog in Art from Rococo to Post - Modernism* (New york, 1988), p.112.



الحياة ، والمشروعات فى مقابل الواقع • ولكيلا تتعقد مهمة الممارين وتباعد عن الواقع أكثر من ذلك يجب أن نستعيد التواصل الممارى بالبحث عن أفكار معمارية جوهرية جديدة مثل الطراز ، والأسلوب والعقدة (٣٠) •

ويشير بورتوجيزى الى ضرورة نشأة مفهوم جديد عن المدينة فى عصر ما بعد التصنيع وذلك فى فصل بعنوان « مدينة ما بعد التصنيع »: بين الحماس والصفقة ، فيقول : « لقد فقدت مدننا القدرة على التعبير عن قيم المجتمع ، والرغبات الجماعية ، ودور المؤسسات » (٣١) • وقبل أن يصل بورتوجيزى لهذا الرأى ، يكتب عن قدرة العمارة بعد الحديثة على الرجوع الى قيم إنسانية أساسية فى الفصل الذى يتناول أحد أعمال ألدو روسى وهو Teatro del Monde الذى عرض فى بينالى فينيسيا ١٩٨٠ الذى كان يراه بمثابة « تعليق على حياة الانسان » • وهنا يتفق بورتوجيزى مع أندريه جورز André Gorz فى أن « المجتمع لن يصلح أبدا اعتمادا على تنظيمه وانما يصلح بفضل ما يتيح للأفراد من استقلالية وتنظيم ذاتى وتعاون طوعى » (٣٢) • وبهذه الروح يفسر بورتوجيزى دعوة آلان تورين Alain Touraine الى « مساحات من الفراغ بدون مقاييس معيارية » ، حيث يرى أن هذه دعوة الى « فسحة تسمح للناس بأعادة تنظيم طموحهم لتكوين شخصية مستقلة » ، « بل والى علاقات اجتماعية حميمة جديدة » (٣٣) • والمقصود بالمقاييس المعيارية التى لا يريدونها تورين مقاييس « الجهاز البيروقراطى » الذى يتحدث عنه بورتوجيزى فى كتابه كأحد أسباب مشاكل المدينة الحديثة (٣٤) •

ويكتب بورتوجيزى عن مصير مدينة ما بعد التصنيع فى تفاؤل يتفوق به على تورين وبودريار ، فيقول :

اننا نحيا فى عصر المعلومات ، وسنتعود أن نرى المدينة كنظام من الاشارات أو كل متكامل من الجداول المحتملة من جدول الحياة الروتينية اليومية الى جدول رحلات السائح • ويجب ألا نترك للصدفه أمر تداخل هذه المسارات ، فلا بد أن نهتم بالمدينة اهتمام الفلاح بتطعيم النباتات لنسمح بالتنوع فى اطار التواصل (٣٥) •

ثم يشكو بورتوجيزى من « التشاؤم المطلق » عند « بعض المفكرين الشيوعيين » بشأن استمرار النشاط الفكرى ، ويرى هذا أحد أعراض المشاكل التى يجب مواجهتها فى المدينة الجديدة مدينة ما بعد عصر التصنيع (٣٦) •

وقد يبدو أن استلهام بورتوجيزى المفكرين أمثال ليوتار وتورين يسلك بنظريته عن ما بعد الحداثة مسلكا يختلف عن جنكس، ولكن الاختلاف



لا يكاد يظهر في معظم أفكاره بما فيها الدعوة الأساسية لرؤية عمارة ما بعد الحداثة كسبيل لاستعادة قيم أخلاقية وجمالية افتقدتها الحداثة لانسلاخها عن التاريخ ، بل ان هذه الأفكار تردد كثيرا مما قاله جنكس ( ١٩٧٧ ) ( ٣٧ ) وتزيد عليها .

ترجع أهمية كتاب بورتوجيزى الى أنه يغطى عدیدا من نظريات ما بعد الحداثة وما بعد التصنيع ، ويضم مفاهيم متنوعة عن كليهما . ان مجموعه نظريات ما بعد الحداثة سواء التفكيكية منها أو المصارية مثل نظرية جنكس تشير الى أن السعى نحو مجموعة من القيم بعد الحداثيّة يسلك طرقاً شتى اختطها نقاد مثل ليوتار وجنكس ، أو طرقاً حاولت الجمع بين هذين الاتجاهين كما في كتابات بورتوجيزى . بل اننا نجد رفضاً لهذين عند الناقد بيتر فولر ( ٣٨ ) Peter Fuller

١٢٤

### بيتر فولر Peter Fuller

في مقال بيتر فولر المعنون The Search for a Postmodern Aesthetic يطرح رأيا مثاليًا لما بعد الحداثة يتناقض ما كان موجودا آنذ من نظريات عن ما بعد الحداثة كما يتناقض مع رؤية هذه النظريات في نقدها أو رفضها أو اصلاحها للحداثة ( ٣٩ ) ، اذ ينتقد فولر الحداثة والبدائل بعد الحداثيّة الموجودة بعد أن ينقد مقولة لوس Loos الحداثيّة الشهيرة بأن الزخرفة والزينة جريمة :

لا شك في أن تغيرات جديّة قد طرأت منذ أيام لوس ، بل ان كثيرا مما كان يشغله ويشغل معاصريه يبدو الآن غريبا في عصر الالكترونيات الجديد ، ولكنني أرى أن أهم الفروض الحداثيّة وأشدها تدميرا دخلت الى قلب حركات التصميم التي اصطلحنا على وصفها بلفظ ما بعد الحديث ( ٤٠ ) .

ويضيف فولر « لن يكون ثمة مبدأ أصيل للتصميم بعد الحديث ما لم تفحص هذه الفروض ونتخلص منها ، فالحق أن دور المصممين اليوم دور بناء يتمثل في المحافظة على القديم وحياته ، » .

ويرتبط هذا الدور عند فولر بالدعوة التي وجهها راسكين Ruskin للفنانين « للاتجاه نحو الطبيعة بكل جوارحهم » ( ٤١ ) ، وفي Theoria : Art and the Absence of Grace يقول فولر ان أعمال راسكين النقدية وبحثه عن القيمة في الفنون تجعل منه « رائد ما بعد الحداثة » ( ٤٢ ) - ويقول ان راسكين في الجزء الثاني من Modern Painters

( ١٨٤٦ ) يميز بين ما يسميه aesthesis و theoria ، فيعرف اللفظ الأول بأنه « الإدراك الحسى بالخصائص الخارجية والآثار اللازمة للأجسام » أو مجرد الوعي الحيوانى بالسرور الناجم عن هذه الآثار ، أما الثانى فهو « استجابة الكيان الأخلاقى عند المرء للجمال » (٤٣) .

ومن ناحية يعد فولر راسكين رائدا لما بعد الحدائة لتقديره الزينة والزخرفة أكثر من البناء ، على غرار رؤية جنكس لأصحاب ما بعد الحدائة ، وجدير بالذكر أن راسكين يقصد الزخرفة القوطية لا زخرفة الفنون الكلاسيكية (٤٤) . ويبدو أن ما بعد الحدائة المثلث من وجهة نظر فولر تبدى فى نموذج راسكين وفى الواقع المعاصر له ، على العكس من كلاسيكية ما بعد الحدائة عند جنكس ، والأكثر من هذا أن فولر ينتقد صراحة كلا من ليوتار و جنكس فى رأيهما عن معايير ما بعد الحديث (٤٥) ، حيث يرى أنهما يتفقان فى مسألة نسبية القيم أو الأنساق :

أخذ أصحاب ما بعد الحدائة فى القول بأن ثوابت الحدائة - أو بتعبير ليوتار الذى يردده دائما ألوان ما وراء القص - يحل محلها الشك المقصود فى كل شئ . ان ما بعد الحدائة ليس فيها التزام بأى شئ ، فهي تتخذ موقفا لا يفضل فيه أى نسق بذاته على غيره كما قال جنكس (٤٦) .

واذا قبلنا وصف فولر لموقف ليوتار ، فيجب أن نترث بشأن اسقاطه لمسألة النسبية على رؤية جنكس لما بعد الحدائة ، لأن جنكس أعلن فى عام ١٩٨٦ أنه يقف من مسألة القيم نفس موقف فولر ، الى جانب أن جنكس وجه النقد لنسبية ليوتار ، وحاول تدعيم قيم معينة فى الوقت الذى كان يدعو فيه الى تعدد الطرز والأنساق .

ويجب ألا ننسى أن جنكس يختلف عن فولر فى تصويره عن اللغة الشعبية المثالية فى ما بعد الحدائة وهى عند جنكس لغة كلاسيكية وليست قوطية ، تعتمد على التطورات الفعلية التى حدثت قريبا فى مجال العمارة ، وتقرن طراز الحدائة بطرز أخرى ، ولكنها لا تستند الى مبادئ راسكين التى يعدها فولر مثالا لما بعد الحدائة . ونلاحظ أن فولر يقول فى مقال بعنوان : Towards a New Nature for the Gothic ان المزاوجة بين طراز وطرز أخرى حسب رأى جنكس لهو استمرار لمثالب الحدائة ولا يقدم بديلا مثاليا لما هو حديث (٤٧) . وعلى الجانب الآخر نجد أن جنكس يرى أن عدم المزاوجة بين الحديث والطرز الأخرى ينفى صفة ما بعد الحدائة ، ومن ثم ينظر الى توصيف فولر لما بعد الحديث على أنه غير حديث بالمعنى

الدقيق لأن فولر ينادى بالعودة الى قيم ما قبل الحديث ، ولا يقدم على ذلك جديدا الا لما .

خلاصة رأى فولر عن ما بعد الحداثة المثالية هي رفض نسبية القيم كما في تيار الحداثة ، والعودة الى مذهب راسكين في « اعادة استكشاف المعاني الروحية والاستطبيقية في الطبيعة » ، مما ترتب عليه استرجاع ما يمكن تسميته بقيم ما قبل الحديث (٤٨) . وعلى الرغم من ذلك فان تطبيق تلك القيم على ظروف ما بعد التصنيع خلق جماعا من الأفكار الغامضة ، ولكنها لا تبدو ناظرة الى الماضي بكليتها . ففي مقال لفولر بعنوان : « Art and Post-Industrialism » يقول ان عالم الكمبيوتر ابان الثورة الصناعية النانية ، ضرب بجذور راسخة ولكنه بحاجة الى عون الفنون (٤٩) ، وفي حوار بعنوان Towards a Fuller Meaning of Art يعرض صورة للمجتمع المثالي في حقيقة ما بعد التصنيع ، حيث تحرر التكنولوجيا الناس وتجعلهم أكثر انغماسا في انتاج الأعمال الفنية انتاجا أبلغ من ذي قبل بفضل الانتاج الأتوماتيكي ، والثورة الاليكترونية أصبحت يوتوبيا موريس Morris نظرة عملية ممكنة التحقق أكثر من ذي قبل .

في الطبعة الثانية من The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) لجنكس نرى وصفا لمفهوم دانيال بل عن مجتمع ما بعد التصنيع وهو ما يشبه وصف فولر من حيث ان هذا المجتمع يحرر الناس من أجل الاستمتاع بجماليات الحياة أكثر من ذي قبل (٥١) . أما في أعمال لاحقة لجنكس فنجد أنه يتناول امكانية استخدام الكمبيوتر في تصميم المباني والبيئة (٥٢) بحيث تصبح عملية التصميم مشاركة مع الآلة على نحو لا يتفق بالضرورة مع آراء موريس . ويلاحظ أن فولر يذهب في مقاله The Search for a Postmodern Aesthetic الى القول بأن الموقف الجديد بعد الحديث سيسند الى « الاستجابة الابداعية للطبيعة » بمساعدة الرياضيات العليا والفيزياء وأساليب معالجة المعلومات الجديدة المقترنة بتكنولوجيا الكمبيوتر المتطورة « (٥٣) . ويقول فولر أيضا : « لا بد لموقف جديد أن ينشأ من المعتقدات الجديدة لا من التكنولوجيا الجديدة » ولكن الهياكل بعد الحديثة ستتشكل وتستلهم التكنولوجيات الجديدة مثلها في ذلك مثل الحداثة ذاتها » .

هذه المعتقدات « تعكس قيما مختلفة كل الاختلاف » ( عن الحداثة ) ، وستعترف من « القيم التقليدية والمحافظة » بما « يؤكد على احساسنا بالانتماء الى الطبيعة والتوحد معها فنحن جزء من تلك الطبيعة » . ولكن مزج فولر للتكنولوجيا المعاصرة في مجتمع ما بعد التصنيع بقيم راسكين وموريس تجعله متقدما علمي بنتى الذى يرفض التوظيف الصناعي للآلة



فى غياب أى بديل لها فى الحاضر أو المستقبل ، ولم يكن بنتى يرى من سبيل للتقدم سوى العودة الى الشكل قبل التصنيعى لعصر ما بعد التصنيع ، (٥٤) • كما أن موقف فولر يؤدى الى الجمع بين مبادئ الحداثة وبعض الأفكار المختارة من نظريات أحدث عن ما بعد عصر التصنيع فى مجاورة جديدة وغامضة فى الوقت نفسه •

ان قيم راسكين تمثل عند فولر القاسم المشترك بين المجتمع المئالى بعد الحديث ومجتمع ما بعد التصنيع ، ويبدو أن فولر يرى امكانية تكامل ما بعد الحديث وما بعد الصناعى تكاملا تاما ، ولا يرى بينهما تنافرا جزئيا أو كليا كما فى بعض النظريات الأخرى عن ما بعد الحداثة • أما توقيت هذه الهارمونية المثالية بين ما بعد الحديث وما بعد الصناعى وفرص تحققها فى الواقع ، وتفصيلها الدقيقة فأمر متروكة للتخمين حيث توفى فولر فى من مبكرة عام ١٩٩٠ ولم يكن قد فصلها بعد •

ولكن أعمال فولر عن ما بعد الحداثة أعمال مهمة - مثل أعمال جنكس - رغم عدم اكتمالها لاصرارها على ادراج مسألة القيم كجزء من مبادئ ما بعد الحداثة لم يعرض دورا أو شكلا مستقبليا لما بعد الحداثة فى ترسيخ الى اتفاق بين الأفراد على المبادئ بما يحقق تفاعلا بين الأخلاقيات والاستطيقا (٥٥) ، الا أنه فى دفاعه عن مشروع المودرنية ونقده لتيار ما بعد الحداثة • ونذكر أن هابرماس كان قد تحدث عن ضرورة التوصل قيم جديدة • وقد يرى هابرماس أن القيم التى يتحدث عنها فولر غير كافية للصراع ضد قوى التحديث السلبية (٥٦) ، وقد يعتبر أن انتقاداته للحداثة تمثل « رفضا لمشروع المودرنية » (٥٧) ، ولا يبدو من الجائز أن هذه الانتقادات قد تطرح قيما أخرى بديلة من شأنها أن تساعد تيار ما بعد الحداثة على تحليل بعض مشاكل المودرنية وحلها ، وهو الأمر الذى كان يمثل الغرض من مشروع المودرنية ( وينطبق ذلك أيضا على الانتقادات التى يوجهها جنكس وغيره ممن ينتقدهم هابرماس ) •

### الخلاصة :

يبدو من ميل فولر الى تناول مسألة القيم فى ما بعد الحداثة أننا لازلنا سنقطع شوطا طويلا فى هذه المجال حيث ان كثيرا من نظريات التفكيك الموجودة عن ما بعد الحداثة تقوم على أسس نسبية ، وتؤدى الى الابتعاد عن مشكلة القيم (٥٨) • فبالإضافة الى نظريات ما بعد الحداثة التفكيكية التى تناولناها فى الفصل الثالث نشير هنا الى أحد المشاركين فى برنامج ( State of the Art ) وهو فيكتور بورجين Victor Burgin الذى يهاجم جيمسون وآخرين فى اعلائهم لشأن الفن الرفيع فى اطار الحداثة ،

ويعتقد أن ما بعد الحداثة تدمر مفهوم الفن كنطاق القيم الرفيعة بعيدا عن التاريخ والأشكال الاجتماعية واللاشعور . ويمكننا أن نرى في هذا الصدد نظرتين متقابلتين ، فالتفكيكيون يرون أن ما بعد الحداثة تزيل الحدود الفاصلة بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية ، أما مفهوم جرينبرج Greenberg عن الحداثة فيقتضى قيام حركة الريادية بدفع عجلة الثقافة بأن ترفع الفن الى « مصاف التعبير عن المطلق حيث يتلاشى كل ما هو نسبي أو مطلق أو يصبح لا معنى له » (٦١) .

ليس من المحتم استبعاد القيم في اطار تلك الرؤية ، ولكنها تنحصر في « الفهم النقدي لأنماط وأشكال التعبير الرمزي عن الأشكال النقدية للحياة الاجتماعية والشخصية » ، على حد تعبير بورجين في ختام The End of Art Theory ويحاول بورجين أن ينفي عن الفن ونظرية الفن مفهوم مجال القيم المستقل بذاته ، الا أن القيم المتولدة عن الفن ونظريته فيما يبدو تستند الى وظائف نقدية وتفكيكية لا على ارساء قيم جديدة متعلقة بمجالات شتى . وقد قنع بهذا الوصف لما بعد الحداثة كثير من المنتمين لتيار ما بعد الحداثة التفكيكية ، أما جنكس وفولر فيفضلان تغيير الرؤية التفكيكية ليحل محلها مفهوم عن الفن يرى أن الفن يطمح الى قيم ايجابية بعينها ، ولا يصور الحقيقة على أنها نسبية متوقفة على أحكام الآخرين .

عندما نناقش مسألة القيم عند تيار ما بعد الحداثة ينبغي أن نطرح الأسئلة التالية :

- ١ - ماذا يقصد أصحاب تيار ما بعد الحداثة بكلمة « قيمة » ؟
  - ٢ - ماذا يعنون بالقيمة التي يدعون اليها ( بل ما تعريفهم أصلا للقيمة التي يؤيدونها ؟ ) .
  - ٣ - ما هي أغراضهم ؟
  - ٤ - ما هي أهدافهم على وجه التحديد ؟
  - ٥ - ما الحجج التي يستندون اليها فيما يتعلق بالنقاط السابقة ؟ وما مدى سلامة الحجة ؟
  - ٦ - ما النتائج التي يحتمل أن نتولد عن قيمهم في المستقبل ( بقصد أو بدون قصد ) ؟
  - ٧ - ما القيم التي يستخدمونها في النقاط السابقة ؟ وما مدى صلابتها ؟
- ومن الواضح أن بعض الاجابات لن تكون متوافرة في التو واللحظة .

ومن الأعمال ذات الصلة بهذه المسألة كتاب جون فيكيت الذى يوحى عنوانه Life After Postmodernism John Fekete برفض مشروع ما بعد الحداثة عموما ، ولكن رؤية فيكيت تتلخص فى أن ما بعد الحداثة تطرح قضية القيم فى تحاورها النقايد الحداثية الوضعية ، ومبدأ المقابلة بين الحقيقة - القيمة (٦٢) ، وبدا من هذه النقايد تحاول ما بعد الحداثة وضع التنظير الخاص بالقيم فى موقع أسمى بكثير من موقعه فى الحداثة (٦٣) . ويبدو أن فيكيت يرغب فى تفكيك المقابلة بين الحقيقة والقيمة التى تعنى أن تفسيرنا للحقائق ينطوى على أحكام قيمة الى حد ما ، كما نجد أن فيكيت يصف أهدافه بأسلوب قريب من المنتمين الى تيار ما بعد الحداثة المنأثر بليوتار فيقول ان هدفه خلق « جو من التفاعل بين النصوص تشيع فيه النظرة الراحية للقيمة ، وتأخذ فيه التعليقات شكل الاعتراض ، ويرتفع فيه شأن التناول النظرى المعتمد على القيمة أكثر من معطيات الاتجاه المعرفى الأنطولوجى » (٦٤) .

ثمة مشاكل تتعلق بتطور مفهوم ما بعد الحداثة فى المستقبل منها ما نجده فى نظرية ليوتار كما أوضحنا فى الفصول السابقة ، ومنها ما نشأ عن المحاولات المقصودة أو غير المقصودة لقصر مفهوم القيم على أحكام أولئك الذين يتصدون للدفاع عن قيم بعينها ، مثل احياء الفكرة الزائفة النسبية بأن تعدد واختلاف أحكام القيمة يعنى استحالة القول بأن هذه القيمة أصح أو أكثر فائدة من تلك (٦٥) .

وقد نتساءل أيضا لماذا وصف فيكيت الابتعاد عن التقابل بين الحقيقة / القيمة بأنه سمة بعد حديثة (٦٦) . اننا نجد أن التمسك بهذه المقابلة الوضعية قد تعرض لهجوم أصحاب مدرسة فرانكفورت الأوائل وهابرماس (٦٧) ، وهم من المنتمين الى تيار الحداثة ، وبالإضافة الى ذلك يقر فيكيت نفسه (٦٨) بدور المنظر وعالم الاجتماع أنتونى جيدنز Antony Giddens فى هذه القضية ، الذى قدم لدينا العديد من الانتقادات لنظرية ما بعد البنيوية تلك النظرية التى يستمد منها فيكيت بعض مقولاته على الأقل (٦٩) .

فعلى سبيل المثال يتناول جيدنز تفتيت مركزية الشخص فى تيار ما بعد البنيوية ، فيقول :

يرتبط تفتيت مكانة الشخص المركزية عند البنيوية وما بعد البنيوية ارتباطا وثيقا بقوالب اللغة واللاشعور المتأثرة باللغويات البنيوية . ان استرجاع الأنا يحتاج لجهد كبير ، لا من خلال اللغة فحسب بل ويتحدد فى إطار نظرية بعينها عن اللغة . فاذا نظرنا الى اللغة كما هى موجودة فى



**الممارسات الاجتماعية وتجنبنا التمييز بين الشعور والاشعور الذى يأخذ به البنيويون وما بعد البنيويين فعندئذ نصل الى تصور مختلف عن الفرد - مفاده ان الفرد وسيط (٧٠) .**

فى عام ١٩٨٤ ربط جيدنز فى *The Constitution of Society* بين الفرد والسياقات التى قد تحد من حريته أو تمكنه من العمل فيقول : « عندما نتحدث عن سياق العمل فان مقصدي هو اعادة التمييز بين الحضور والغياب ، فالحياة الاجتماعية للبشر هى صلات بين أفراد فى حركة فى الزمان والمكان ، تربط الفعل بالسياق ، والسياقات المختلفة بعضها ببعض » (٧١) ، اذا وصفنا هذه العوامل فى اطار نظرية بعد حديثه عن الفرد ، فسرى هذا الفرد فى سياق عوامل مساعدة وأخرى مقيدة فى المجتمع الذى ينشأ ويتصرف فيه ، لا عامل واحد كما تؤكد بعض نظريات ما بعد الحداثة التى ناقشناها فى الفصول السابقة . الا أن البعض قد يذهب الى الرأى المعاكس (ومنهم جيدنز نفسه فى *The Consequences of Modernity*) وهو أن مجتمع ما بعد الحديث لا بد وأن يشهد تحويرا فى هذه العوامل بشكل ما أو بآخر .

رأينا أن ثمة نظريات شتى عن مجتمع ما بعد الحداثة ومجتمع ما بعد التصنيع . ولكي نصف تحليل التمييز بين الحقيقة والقيمة بأنه ملمح لما بعد الحداثة لا بد أن ننظر الى كيفية وسبب ارتباط هذا التحلل بالتحديات الحداثية للمقابلة ( الحقيقية / القيمة ) أو رفضه أو تحويره لها ، ولا بد أيضا من الوقوف على الارتباط أو التقابل بين هذا المفهوم لما بعد الحداثة ومفاهيم أخرى عنها ما ينتقد النسبية (٧٢) . وقد رأينا أن بعض المنتمين لتيار ما بعد الحداثة يرون أن مفهوم ما بعد الحديث لا ينطبق انطباقا تاما سوى على مجموعة نظريات ما بعد النسبية ، لا على نظريات النسبية الجديدة .

ان عدم التمييز بين نظريات التفكيك وغيرها من الأشكال التى تتناول ما بعد الحداثة والتى ناقشناها هنا يبدو أنه يؤدي بالبعض الى رفض ما بعد الحداثة كلية ، ولو أدرك هؤلاء الامكانات والتنوعات المختلفة لما بعد الحداثة لأصبحوا أكثر تقبلا لها .

يقول أندرياس هويسن فى *Mapping the Postmodern* انه من المؤسف أن « النقد النسوى ينأى حتى الآن عن قضية ما بعد الحداثة حيث يعتبرها خارج اهتماماته » (٧٣) . ومع ذلك يمكن القول بأن مفهومه عن مكونات هذه القضية جعله هو وآخرين يتعدون عن مناقشة بعض تيارات ما بعد الحداثة التى تفيد النقد النسوى وجعلتهم يتعدون عن الرؤية المتكاملة

لشتى ألوان عمارة ما بعد الحداثة حيث تلعب النساء دورا مهما في الممارسة والتنظير (٧٤) . على الرغم من ذلك فعندما نشر هويسن هذا المقال لم تكن هناك أية نظرية يمكن أن يطلق عليها « ما بعد الحداثة النسوية » أو « نسوية ما بعد الحداثة » .

وقد اهتم بهذا المفهوم بعض المنظرين النسويين على الأقل . وتتفاوت زاوية الاهتمام حسب الاتجاهات المختلفة ، فتيار ما بعد الحداثة النسوية مثلا من شأنه أن يحاول توجيه ما بعد الحداثة الى موضوعات نسوية بالتحديد ، بطرح تساؤلات عن بعض فرضيات النظرية الحديثة عن وضع المرأة فى الأسرة أو العمل ، أما المذهب النسوى بعد الحداثى فمن المتصور أنه يتبنى وجهة نظر المرأة ويطرح تساؤلات عن بعض النظريات النسوية السائدة فى العصر الحديث ومجموعة النظريات الحديثة التى تستند اليها بعض تلك النظريات النسوية ، مثل الماركسية البنيوية والتفكيك .

وبينما نجد أن النظرية النسوية الحديثة تبتعد عن تضائل دور الفرد فى ظل التفكيك فإن بعض منظرى هذا الاتجاه يرون أن ما بعد الحداثة هى ما يوصف بما بعد الحداثة التفكيكية ، وينتقدونها لأنها لا تطرح نظرية متكاملة عن المرأة كفرد وسيط (٧٥) بل ولأنها تلغى التمييز بين الأفراد على نحو يجعلهم يخشون اختفاء مفهوم الجنس Gender الذى هو أساس النظرية والممارسة النسوية . وفى عام ١٩٨٨ كتبت آن كابلاز E. Ann Kaplan مقالا بعنوان « Feminism/Oedipus/Postmodernism »

« The Case of MTV » فى كتابها Postmodernism and its Discontents حيث تقول ان انهيار الاختلاف المتضمن فى كثير من نظريات ما بعد الحداثة يهدد القوالب النسوية القائمة على الاختلاف (٧٦) . ويلاحظ ان الإشارة هنا الى شكل واحد من أشكال ما بعد الحداثة وهو ليس الوحيد المتاح (٧٧) ، فلدينا مثلا دعوة جنكس الى العودة الى الفرد ، مع بعض المحاذير التى يجب الوعى بها ، فاذا أخذنا بهذا التصور لما بعد الحداثة لأمكننا أن نتلمس بعض الامكانيات أمام النساء والرجال للقيام بدور الوسيط الفاعل العاقل فى مجتمع ما بعد الحديث وما بعد التصنيع (٧٨) . ومثل هذه النظرية توحي بأن نقبل الحداثة لا يتناسب مع تفكير وأفعال الوسيط الفاعل العاقل .

وثمة فروق أخرى بين أشكال ما بعد الحداثة التى ناقشها هذا الكتاب . فبعض نظريات ما بعد الحديث تحيى الأيديولوجيات القديمة أو توصلها رغم ما تزعمه من طرح تساؤلات نقدية عن خطاب المودرنية ، وفى الوقت نفسه نجد البعض الآخر من هذه النظريات قدم الجديد من التساؤلات بشأن نظريات سابقة ومزيدا من المقترحات الايجابية لارساء قيم

جديدة مثل استخدام التكنولوجيا الجديدة في عصر ما بعد التصنيع لتحقيق مزيد من التواصل العاقل بين أفراد المجتمع • ولتحقيق ذلك علينا أن نتفهم جيدا ما تعنيه تيارات ما بعد الحداثة ( صراحة أو ضمنا ) وأن نضع أسسا لوصف مباشر لطبيعتها وأهدافها في المستقبل • وإذا أردنا استعادة القيم الى ثقافة ما بعد الحديث أو الى مجتمع ما بعد التصنيع فلا بد أن ننشغل بالتفسير الدقيق للخطاب ، لا التفسير الموشى فحسب ، وأن ننشغل بالتطور المنطقي للمفاهيم والمقولات • وليس من المقبول أن نأخذ بمذهب « كله ماشى » ، فلي تفسير نصيرص ما بعد الحداثة حتى وإن كان النص نفسه يوحي بأنه ينطلق من هذا المبدأ (٧٩) •

لقد بدأت فكرة هذا الكتاب من خلال اعتقادي بأن ما كتب عن ما بعد الحداثة في السنوات الأخيرة يدعو الى قراءة نقدية للمقولات والفرضيات الجديدة والمتناقضة في أغلب الأحيان التي تقف وراء ما بعد الحداثة • واختتم الكتاب ببعض الأعمال الحديثة عن الموضوع الذي استعرضته بالتفصيل في ثنايا الكتاب ، آمل أن يتابع القارئ توضيح بعض أوجه الخلط والارتباك أو الإبهام الذي كثيرا ما يعترى ما يكتب عن ما بعد الحداثة ، وأن يستمر في تكوين أفكار أقيم عما يستجلبه من هذا الموضوع • ولما كان الهدف العام من هذا الكتاب هو تقديم نظرة عامة الى تطور أهم مفاهيم ما بعد الحديث وما يتصل بها حتى اليوم ، ودليلا مرشدا نقديا لتأويل هذه المفاهيم وتأويل نظريات أخرى تعتمد عليها فان الخاتمة تقدم موجزا لبعض النظريات الرئيسية عن ما بعد الصناعي وما بعد الحديث التي نوقشت في متن الكتاب ، بالإضافة الى بضعة تعليقات ختامية عن مشاكل التعريف والتقييم •



## خاتمة وموجز

### « المستقبل ليس كما كان »

لقد بلغنا مرحلة في تاريخ استخدام مصطلح ما بعد الحداثة يلزم فيها لمنظر ما بعد الحداثة أن يعرف استخدامه هو نفسه لمصطلحي «الحداثة» والبادئة الانجليزية Post ، كما يلزم تعريف المصطلح في مقابل تعريفات أخرى كثيرة له ، أو على الأقل بالإشارة إليها ، وإلى ارتباطه بمفهوم مجتمع ما بعد التصنيع ، وكل هذه مصطلحات لا تزال في حيز الاستخدام .

وقد رأينا استخدامات مبكرة لمصطلح ما بعد عصر التصنيع واسهامات مختلفة في تطوير النظريات المعاصرة المتعلقة به كما يلي :

— ١٩١٤ —

— Ananda K. Coomaraswamy and Arthur J. Penty. Essays in Post-Industriatism : a Symposium of Prophecy concerning the Future of Society.

وعنوان مقال كوماراسوامي هو :

The Religious Foundation of Art and Life

أما مقال بنتي فيتناول عدم ملائمة المنتجات الصناعية للعمارة واستحالة الخروج بشكل معماري جديد منها .

— ١٩١٧ —

— Penty. Old Worlds for New : a Study of the Post-Industrial State.

تقد لتقسيم العمل في المجتمع الصناعي ودعوة إلى العودة إلى مبادئ مجتمع النقابات الحرفية في عصر ما قبل التصنيع .

— Penty. Post-Industrialism. — ١٩٢٢ —

عودة لنقد بنتي السابق لتقسيم المجتمع الصناعي ونقد الاشتراكيين

الذين ركزوا على التأثيرات الرأسمالية أكثر من التأثيرات الصناعية في المجتمع .

— ١٩٥٨

ديفيد ريزمان David Riesman يصف مجتمع ما بعد التصنيع بأنه

— ١٩٥٩

دانيال بل Daniel Bell يستخدم مصطلح « مجتمع ما بعد التصنيع » في سلسلة محاضرات في سالزبورج مشيرًا إلى المجتمع الذي « تخطى مرحلة انتاج السلع ليصبح مجتمع خدمات » .

— ١٩٦٢

— Daniel Bell : The Post-Industrial Society : a Speculative

View of the United States in 1958 and beyond. ( بحث )

يعود بل إلى الاهتمام بالدور الذي تلعبه تكنولوجيا الفكر والعلم في التغيير الاجتماعي .

— ١٩٦٨

— Alain Touraine. The Post-Industrial Society, Tomorrow's Social History : Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society.

مصطلح ما بعد عصر التصنيع يشير إلى نوع جديد من المجموعات تكنوقراطية أو مبرمج .

— ١٩٦٩

أميتاي انزيوني Amitai Etzioni يصف مجتمع ما بعد الحديث بأنه ينسم بالتحول الجذري في تكنولوجيا الاتصال ، والمعرفة والطاقة عقب الحرب العالمية الثانية .

— ١٩٧٠

— Zhigniew Brezinski. Between Two Ages : America's Role in the Technetronic Era.

مناقشة لمجتمع تكنولوجيا الالكترونيات في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية .

— Alvin Toffler. Future Shock (1970). — ١٩٧٠

صورة المجتمع فى المستقبل وقد سيطرت عليه التكنولوجيا الجديدة وآثارها •

— ١٩٧٣

— Daniel Bell. The Coming of Post-Industrial Society.

وصف لمجتمع ما بعد التصنيع حيث يستطيع العاملون فى الظروف

١ — القطاع الاقتصادى : تغير من انتاج السلع الى اقتصاد الخدمات •

٢ — التوزيع المهنى : الطبقة المهنية والفنية تأخذ مركز الصدارة •

٣ — المبدأ المحورى : مركزية المعرفة النظرية كمصدر للابداع وسياسة لتشكيل المجتمع •

٤ — التوجهات المستقبلية : سيطرة التكنولوجيا والقيم التكنولوجية •

٥ — صناعة القرار : خلق « تكنولوجيا فكرية » جديدة •

— ١٩٨٠

— André Gorz. Farewell to the Working Class : an essay

on Post-Industrial Socialism (Paris, 1980 and London, 1982).

وصف لمجتمع ما بعد التصنيع حيث يستطيع العاملون فى الظروف

المثالية تأدية عملهم فى أوقات يختارونها بمحض ارادتهم •

— ١٩٨٦

بيتر فولر Peter Fuller يطرح مفهوما جديدا عن ما بعد عصر التصنيع يطبق فيه فكرة موريس عن استخدام الآلة لاعطاء الرجال والنساء الحرية للابداع الفنى على تكنولوجيا الكمبيوتر • ومن الممكن أن نضيف استعمالات أخرى كثيرة لمفهوم ما بعد التصنيع منها ما أشرنا اليه فى الكتاب نفسه ، ولكن الموجز لا يتسع لكافة المقولات والآراء الخاصة بالموضوع ولا بد من الانتقاء فيما تقدم وفيما يلى من أمثلة على أساس جدتها وأهميتها فى وضع المفاهيم الأساسية التى تناولها هذا الكتاب • وقد رأينا أن الكثير من النظريات التى ظهرت منذ وقت ليس ببعيد عن ما بعد الحداثة تعطى تصورا خاصا بها عن مجتمع ما بعد التصنيع •

وقد أشرنا الى استعمالات شتى لمصطلحى ما بعد الحديث وما بعد الصناعى ومعانيهما وهى باختصار ما يلى :



— ١٩٣٤ —

استخدم فيدريكو دى أونيس Federico de Onis مصطلح ما بعد الحديث « Postmodernismo » لوصف الشعر الاسباني وشعر أمريكا اللاتينية فيما بين ١٩٥٠ - ١٩١٤ الذى رفض مبالغات الحداثة .

١٩٣٩ — استخدم أرنولد توينبى Arnold J. Toynbee عبارة عصر ما بعد الحديث the Post-Modern Age لوصف الفترة الممتدة من ١٩١٤ فصاعدا .

— ١٩٤٢ —

ترجم دادلى فيتسر Dudley Fitts . ر . س . هـ H. R. Hays مصطلح Postmodernismo لوصف شعر أمريكا اللاتينية قبل وفاة داريو Dario عام ١١٦ وبعد هذا التاريخ ، والذي ثمرد على المبالغات الزخرفية فى الحداثة ( الرمزية ) .

— ١٩٤٥ —

مفهوم برنارد سميث Bernard Smith ما بعد الحداثة فى الأربعينات ويعنى الرفض الاجتماعى الواقعى للتجريد الحداثى .  
— ١٩٤٥ —

جوزيف هودنوت Joseph Hudnut يستخدم تعبير « المنزل بعد الحديث » لوصف المنازل سابقة التجهيز ( فائقة الحداثة ) التى تستخدم فى الحال .  
— ١٩٤٦ —

د . سومرفيل D.C. Somervell يستخدم مصطلح ما بعد الحديث « لوصف المنازل سابقة التجهيز ( فائقة الحداثة ) التى تستخدم الطبقات المتوسطة الحديثة وتظهر مكانها البروليتاريا الغربية الحديثة مع ظهور أمم غير غربية بها طبقة البروليتاريا ، وظهور أديان غير المسيحية ، ومذاهب وعلوم بعد حديثة .

— Wright Mills. The Sociological Imagination — ١٩٥٩ —

يستخدم ميلز عبارة « الحقبة بعد الحديثة » لوصف « حقبة رابعة » جديدة تعقب « العصر الحديث » وتتسم بسقوط المثل التنويرية التى رفعها العصر الحديث .

— Irving Howe. Mass Society and Postmodern Fiction.

يتحدث هاو عن مجتمع شعبي جديد ليس فيه كثير من الأسس الأخلاقية أو الاستطيقية التي قامت عليها الحداثة وأعمالها المميزة .

Harry Levin. What was Modernism ? ١٩٦٠ -

يقابل ليفين ما بين الأدب الروائي بعد الحديث الذي يروج لانجازات التجريبيين الحداثيين من ناحية والطبيعة الابداعية لهؤلاء التجريبيين .

١٩٦٥ -

استخدام مصطلح أدب ما بعد الحداثة عند ليزلي فيدلر Leslie Fiedler لوصف الاهتمام الذي تبديه الكتابات المعاصرة بطبيعة البشرية في المستقبل ، واستخدام مصطلح ما بعد الحداثي لوصف بعض الثقافات المضادة في الستينيات التي تتضح فيها الكيانات المستقبلية الأقرب للتصوف ، والمخالفة للعقل والمناهضة للبروتستانتية .

١٩٦٦ و ١٩٦٧ -

يستخدم نيكولاوس بفسنر Nikolaus Pevsner عبارة « الطراز بعد الحديث » لوصف التعبيرية الجديدة والمبالغة المسرفة في العمارة الى جانب التلفيقية الجديدة و « التناقض بين الشكل والوظيفة » (٦) .

اميتاي اتزيوني Amitai Etzioni يصف حقبة ما بعد الحديث بأنها تتسم « بالتغيرات الجذرية في تكنولوجيا الاتصالات والمعرفه الطاقة في أعقاب الحرب العالمية الثانية » .

١٩٦٩ -

ليزلي فيدلر يقول ان « أدب ما بعد الحداثة » عبر الفحوة الفاصلة بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية وتوسع في الشعبي مما طررح التساؤل حول شكل النقد بعد الحداثي .

١٩٧١ -

ايهاب حسن Ihab Hassan يتحدث عن ما بعد الحداثة كوصف لمجموعة من التفكيكات الاستطيقية والأدبية والتكنولوجية والفلسفية التي حلت بالحداثة مع تزايد « استحالة التحديد » .

— ١٩٧٥ —

تشارلز جنكس Charles Jenks يستخدم مصطلح « ما بعد الحديث » لوصف اتجاه يبتعد عن الحركة الحديثة في فن العمارة الى جانب بعض المعايير الجديدة للعمارة في أعمال لاحقة له (٧) .

— ١٩٧٦ —

— Daniel Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism.

دانيال بل يهاجم مفهوم فيدلر عن الحداثة وما بعد الحداثة بوصفها لاعقلانية جديدة ، ويعقد مقابلة بين هذين المفهومين ومبادئ القيم البروتستانتية التي تقف وراء أشكال مبكرة من أشكال المجتمع الغربي الحديث (٨) .

— ١٩٧٧ —

— Charles Jenks. The Language of Post-Modern Architecture.

جنكس يتحدث عن اتجاه جديد لتعدد طرز العمارة .

— ١٩٧٧ —

روبرت ستيرن Robert Stern يحدد مبادئ ثلاثة لما بعد الحداثة هي السياقية Contextualism ، والايمائية Allusionism والزخرفية Ornamentalism (٩) .

— ١٩٧٧ —

مايكل كولر Michael Koehler يحدد بداية تاريخ ما بعد الحداثة منذ السبعينيات من القرن العشرين ويقارنها بالحداثة المتأخرة (١٠) .

— ١٩٧٨ —

الطبعة الثانية من كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture ووصف عمارة ما بعد الحداثة بأنها مزاجية طراز بطرز أخرى .

— ١٩٧٩ —

— Jean-François Lyotard. The Postmodern Condition.

ليوتار يعرف ما بعد الحديث بأنه تفكيك لخطاب المودرنية ، ويصف مجتمع ما بعد التصنيع بأنه مجتمع العلم والتكنولوجيا الذي يتفق الى حد ما مع خطاب الرأسمالية ومن ثم يحتاج ذلك المجتمع الى شيء من النقد بعد الحديث (١١) .



١٩٨٠ -

جنكس يحدد الفرق بين « الحديث » و « الحديث المتأخر » ،  
و « ما بعد الحديث » ، ويطرح فكرة كلاسيكية ما بعد الحديث .

١٩٨٠ -

روبرت ستيرن يكتب The Doubles of Post-Modern  
ويفرق بين اتجاه انفصالي في ما بعد الحداثة يدعو لترك النزعة الانسانية  
الغربية واتجاه تقليدي في ما بعد الحداثة يدعو للعودة الى التقاليد (١٢) .

١٩٨٠ -

باولو پورتوجيزى Paolo Portoghesi ينظم معرضا عن عمارة  
ما بعد الحداثة في بينالي فينيسيا ١٩٨٠ تحت عنوان « حضور الماضي » ،  
ويدافع عن التاريخية بعد الحديثة (١٣) .

١٩٨٠ -

هابرماس يلقي محاضرة Adorno Prize ويهاجم عمارة  
ما بعد الحداثة كما عرضت في بينالي فينيسيا ١٩٨٠ لارتدادها عن  
مشروع المودرنية ، ويهاجم المحافظين الجدد الذين يحملون الحداثة  
الثقافية مسئولية مشاكل المودرنية .

١٩٨١ -

ظهور مقال Modern and Postmodern Architecture لهابرماس  
الذي يستمر في الهجوم الذي بدأه عام ١٩٨٠ على عمارة ما بعد  
الحداثة (١٤) .

١٩٨١ -

بودريلار يصف ما بعد المودرنية بأنها « تدمير المعنى » في  
« On Nihilism »

١٩٨٢

— Lyotard. Answering the Question : What is Postmodernism ?

ليوتار يضع مفهوم « الراقي بعد الحديث » ، ويقول ان عمارة  
ما بعد الحداثة تخلصت من العناصر التجريبية التي أتت بها الحداثة ،  
ووضعت عناصرها الرأسمالية .

١٩٨٢ - كتاب باولو پورتوجيزى

— Postmodern : the Architecture of the Postindustrial Society.

ما بعد الحداثة - ١٦١

يقول بورتوجيزى لا يجب استخدام مصطلح ما بعد الحديث كما لو كان يضم أشياء متناغمة متألّفة ، « فانما تكمن فائدته فى أنه يسمح لنا مؤقتا بتجميع ومقارنة أشياء مختلفة ] كالعودة الى التاريخ والتقاليد الكلاسيكية [ تنشأ من احساسنا المشترك بعدم الرضا عن التنافر الذى يسمى بالمودرنية » . ويصف بورتوجيزى مجتمع ما بعد التصنيع بأنه يعيش عصر المعلومات والاتصالات بفضل التكنولوجيا الالكترونية الجديدة .

— ١٩٨٣

فريدريك جيمسون Fredric Jameson يستخدم مصطلح ما بعد الحداثة للهجوم على عمارة ما بعد الحداثة كجزء من ثقافة الرأسمالية ، ويسقط مفهوم بودريار عن المحاكاة التهامية الحديثة على المعارضة فى عمارة ما بعد الحداثة .

— ١٩٨٤

فريدريك جيمسون يسقط مصطلح ما بعد الحديث على فندق بونافنتير الذى ينتمى لطراز الحداثة المتأخرة وصممه جون بورتمان John Portman ويصف مجتمع ما بعد التصنيع بأنه مجتمع الرأسمالية المتأخرة .

— ١٩٨٤

أندرياس هويسن Andreas Huyssen يطرح أفكارا مثل أفكار فيدلر من حيث ان ما بعد الحداثة تسعى لاجتياز الهوة الحداثية بين الفن الرفيع والفن الرخيص ( وهو ما نجده أيضا عند حسن وجيمسون الذى يربط بين هذا المفهوم وتعريف عمارة ما بعد الحداثة وثقافة البوب الرأسمالية ) .

— ١٩٨٤

هال فوستر Hal Foster يقول بوجود شكلين لما بعد الحداثة هما اتجاه محافظ جديد ( انساني النزعة ) ، وثانيهما اتجاه بعد بنوي الا أن كليهما يفترضان موت أو تفكيك الفرد .

— Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture.

كلوتز يصف عمارة ما بعد الحداثة بأنها تجمع ما بين « الخيال والوظيفة » .

— ١٩٨٦

جنكس يستمر فى نقده لكل من حسن وليوتار وجيمسون وفوستر

من حيث انهم يقدمون تعريفات لما بعد الحداثة تنطبق على الحداثة المتأخرة في واقع الأمر .

١٩٨٧ -

جنكس يضع القواعد لكلاسيكية ما بعد الحديث .

١٩٨٨ -

بيتر فولر Peter Fuller يوجه النقد الى اتجاه ما بعد الحداثة التفكيكي والاتجاه القسائم على مزاجية الطرز والأنساق ، وذلك في Theoria ويقترح شكلا أكثر مثالية لما بعد الحداثة يستلهم أفكار واسكين عن theoria ( الاستجابة الأخلاقية للجمال ) ( ١٥ ) .

وقد استعرضنا في الفصول السابقة تفاصيل كل المفاهيم الخاصة بما بعد الحديث والتي أوجزناها في هذه الخاتمة ، ومفاهيم ما بعد التصنيع الى جانب تفاصيل نظريات كل منهما .

كما أشرنا الى أن كثيرا من المفاهيم الأحدث عن ما بعد الحداثة تنتمي لسياق التفكيك أو المزاجية أو المثالية . ويمكن القول بأن المنحى التفكيكي في تيار ما بعد الحداثة وجه النقد الى نظم القيم الحداثية باختلاف أنواعها ( فهي الأعمال القديمة النموذجية بالنسبة لحسن ، وخطاب المودرنية بالنسبة لليوتار والذي يتضمن الرأسمالية والتقدم والاجماع ، وبالنسبة لجيمسون فهي ثقافة رأس المال ، وبالنسبة لبورجن وجرينبرج هي اعلاء شأن فن الحداثة الراقى ، وعند فيكت ما يسميه بالتميز بين الحديث من ناحية والحقيقة والقيمة من ناحية أخرى ) . كما وجهت ما بعد الحداثة التفكيكية النقد الى بعض الأشكال المنافسة لتيار ما بعد الحداثة . وفي مقابل المنحى التفكيكي قدم جنكس نظريته عن ما بعد الحداثة بوصفها مزاجية لطراز الحداثة بطرز أخرى مما جعل ما بعد الحديث مشتملا على الحديث ومغايرا له ، أما النظرة المثالية لما بعد الحديث كما عند فولر فلا تقنع بكل ما تقدم وتسعى لارضاء قيم في المستقبل تكون في آن واحد حديثة وبعد حديثة ( ١٦ ) .

استهدف هذا الكتاب بيان الفروق بين الاستخدامات الشتى لما بعد الحداثة وما بعد عصر التصنيع قدر الامكان مع ضرورة التأكيد على تلك التوجهات الثلاثة في تيار ما بعد الحداثة لابرار الفروق الفلسفية الأساسية بين النقاد المذكورين ولتنبيه من يأخذون تيار ما بعد الحداثة باعتباره يستند الى مجرد نظرة بعينها الى الوجود ، لتنبيههم الى الفروق الشاسعة بين من يستخدمون هذا المصطلح اليوم ( ١٧ ) .



ونكرر أنه عند مناقشة أى نظرية تتناول ما بعد الحديث أو ما بعد الصناعى فلا بد من تحديد معنى « الحديث » أو « الصناعى » بدقة الى جانب تحديد دلالة البادئة الانجليزية Post ، بالإضافة الى المحددات التى يستخدمها ناقد أو فنان ما لوصف العمل أو النظرية بأنه يتجاوز الحديث أو الصناعى . وقد يصعب التوصل الى مثل هذا التحديد الدقيق اذا لم يكن الناقد يستعمل هذه الاصطلاحات استعمالا متسقا ، وفى هذه الحالة تتضاءل قيمة النظرية بالنسبة للآخرين الذين يسعون وراء تحديد هذه المفاهيم . ولا بد من القول بأن بعض نظريات ما بعد الحديث أو ما بعد الصناعى أكثر وضوحا من غيرها كما أنه ليس ثمة نظرية تحيط بكل النظريات الأخرى ، كما تتفاوت تلك النظريات فى تفسيرها للمجتمع المعاصر وفى التنبؤ بالمستقبل أو التخطيط له .

ومن ثم يمكن أن نلتفت الى خاتمة History of Value ( ١٩٨٨ ) لفرانك كيرمود Frank Kermode التى تتناول الخلط الذى يعترى مفهوم ما بعد الحداثة فى استعماله لوصف حقبة تاريخية جديدة ، ويقول كيرمود « علينا أن نصوغ التاريخ على نحو يبرز الأشياء القيمة من التافهة ، وتأخذ وصفها بين جنبات الأدب بدلا من أن تظل مندثرة بين وثائق شتى بلا طائل » ( ٨١ ) .

ورغم الاختلافات القائمة بين نظريات ما بعد الحديث وما بعد الصناعى فقد أصبحت معا تشكل تراثا أدبيا يعرف الحديث والحداثة والتحديث والمودرنية بوصفها ظواهر أو تقاليد تنتمى للماضى وتخضع للنقد والتحوير ، بل ثمة مثل وأهداف جديدة للمستقبل . وتنتمى معظم الكتابات عن ما بعد الصناعى وما بعد الحديث الى هذا النقد مما يترك لنا الحرية فى تفهم وتقييم المثل أو الأهداف الجديدة فى ضوء تقييم هؤلاء الكتاب للماضى .

وقد بذلت ما فى وسعى فى حدود الزمان والمساحة المتاحة لى لنقد وتوضيح بعض أوجه الخلط الذى يحيط بتعريف ما بعد الحديث ومفهوم ما بعد التصنيع المتصل به ، ولما كانت الكتابات لا تزال مستمرة فى هذين الموضوعين فلا يفوتنى الإشارة الى أن القارئ له أن يتتبع تلك الكتابات ويستجلى الفرضيات القائمة وراءها ويصنفها بما يسهل عليه فهم وتقييم النظريات المختلفة ( ١٩ ) . ولذلك فقد حاولت وضع بعض الأساسيات فى تعريف ما بعد الحديث وما بعد الصناعى ( ومن باب ذلك التعريف الدقيق لكافة المصطلحات المرتبطة بهما ) مع تقديم أمثلة لأهم التعريفات والصياغات النظرية ، وأمثلة من التعريفات أو النظريات التى تقدم تناولا مختلفا أو متميزا لهذين المصطلحين أو الأعمال التى تندرج

تحتهما ، بالإضافة الى تحليل نقدي بسيط لمنطق الحجج الواردة في هذا السياق (٢٠) .

وللقارئ الحرية في أن يختار ما يشاء من هذه المفاهيم وأن يستخدمها كما يتفق له ، ولذلك فقد أكدت على أهمية الامام بشتى التعريفات المختلفة لما بعد الحديث وما بعد الصناعي ، وضرورة الالتفات الى أهمية الاستخدام المنطقي الواضح لأى من المفاهيم المذكورة . فالطروحات التى تستعصى على الفهم لن تساعد على تقديم الجديد ، ولا حتى فى عرض القديم أو بناء نقد من أى نوع كان ، ولعل هذا للأسف ينطبق على بعض توجهات التفكيك التى كانت تشبه المافيا فى الماضى ( وقد أشرنا فى الفصل الثالث الى شىء من هذا القبيل ) لأن قليلين من الناس هم من استطاعوا فهمها ( أو الدفاع عنها دفاعا منطقيا ) ، وآمل أن يسترشد القارئ بالكتابات الواضحة عن موضوع ما بعد الحديث والقيم المرتبطة به (٢١) لدراسة موضوعات أخرى أكثر أهمية تطرحها كثير من النظريات التى يستعرضها الكتاب ، وآمل أن يستطيع القارئ اختيار النظريات التى تؤدى الى ارساء قيم نافعة لا الى ارساء قيم لا طائل منها (٢٢) .

أما رأى هذه الدراسة فى فائدة مفهوم ما بعد الحديث وما بعد الصناعي فيتلخص فى أن المفهومين يقودان الى طرح تساؤلات عن أيديولوجيات امتدت من القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين ( بدلا من طرح أيديولوجيات جديدة تكون ذاتها موضعا للتساؤل والاستنكار فى المستقبل ) ، وتظهر أهمية هذه المفاهيم أيضا فى حالة تشارلز جنكس وآخرين حيث نسترجع الفكرة المفتقدة فى النظرية الحديثة المتأخرة عن أهمية الفرد القادر على التقرير وصوغ الأفكار والقيم فى عالم اليوم والذي يرغب فى توصيل تلك الأفكار للآخرين .

وقد أشرت فيما سبق الى أن كثيرا من النظريات الحديثة المتأخرة عن ما بعد الحداثة طرحت فى شىء من الخلط وعدم اتساق المنطق ، ولكن ثمة محاولات مشرقة تواجه التقليل من شأن التواصل فى بعض جوانب الحديث وفى الفن والحياة فى فترة الحداثة المتأخرة ، وفى المستقبل ربما ننجح فى توصيل بعض القيم والاتفاق عليها للانتفاع بها (٢٣) . « فالمستقبل لم يعد كما كان » كما يشير هذا الفصل فى بدايته (٢٤) ، وربما تكون هذه العبارة المتفائلة بمثابة وصف للتغير الذى قد يطرأ على رؤيتنا للمستقبل المتولد عن النظريات التى ناقشها هذا الكتاب ، وربما اذا ما أتى هذا المستقبل غيرنا رأينا وفتاء لنا .

## هوامش

### التصدير :

(١) لفت تشارلم جنكس نظري الى غسرة فى :  
« Unsere Postmoderne » (Weinheim, 1988, pp. 12 p)  
لفولفجانج فيلش Wolfgang Welsch تقول ان لفظ ما بعد الحديث استخدمه  
الفنان البريطانى تشابمان John Watkins Chapman عام ١٨٧٠ ورودف  
بانفيتز Rudolf Pannwitz عام ١٩١٧ . ولم يسمع بهذا المصطلح الا  
لما قبل فيلش (كما أننا نذكر تشابمان بوصفه رساما لصور تنتمى لاجناس  
فنية مختلفة تحمل عناوين مثل « عارضة الأزياء الشريرة » أو « بعيدة عن  
المنال » ، ولذلك فهذه الاستعمالات ليست بذات أهمية كبرى . وسنرى فى  
الكتاب أنه طالما وجدت كلمة حديث Modern والبادئة التى تعنى بعد  
Post- فمن الممكن أن يتحدث البعض عن ما بعد الحديث مثلما هو الأمر  
فى استخدام لفظ ما بعد الصناعى . وسيتناول الكتاب تحليل وتاريخ بعض  
الاستعمالات المهمة لهذين المصطلحين فى نظريات ما بعد الحداثة وما بعد  
التصنيع التى ظهرت فى القرن العشرين والتى تنتقد الثقافة الحديثة القائمة  
أو المجتمع الحديث القائم وتضع ما يمكن تسميته مسودة للحاضر  
والمستقبل .

(٢) يشير البعض مثل هابرماس الى أن مصطلح ما بعد الحداثة  
يعنى أن هذا المفهوم لا يقوم على هوية حقيقية ( انظر حاشية رقم ( ٥ )  
بعده . والفصل الثالث ) ، ولكن يلاحظ أن هذا المصطلح يغطى الآن شتى  
انواع الاستجابات للحديث الذى هو الآن بمثابة قاسم مشترك فى مصطلح  
ما بعد الحديث على اختلاف دلالاته .

(٣) لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة انظر المقدمة والفصل  
التالية . وستجد فى الفصول بعض استعمالات ما بعد الحديث وما بعد



الصناعى بوصفهما انفصالا عن الماضى ولكن ليس بنفس الشدة كما فى بعض الاستعمالات الأخرى .

(٤) انظر شرح استخدام مصطلح ما بعد الحداثة التفكيكية فى تصدير الفصل الرابع .

(٥) يورجين هايرماس من أقوى نقاد ما بعد الحداثة ، وقد تناولت آراء هذا الفيلسوف والمنظر الاجتماعى الألمانى فى الفصل الثالث لأن كتاباته تتعرض للنقد من جانب ليوتار ، كما أنه يرى ما بعد الحداثة رؤية سلبية بوصفها تفكيكا لما أطلق عليه مشروع المودرنية . ويتضمن هذا الفصل استعمالات أخرى لمصطلح ما بعد الحديث منها استعماله فى بعض النظريات الاثنوجرافية القريبة العهد . وسيجد القارئ فى ملحق هذا الفصل عرضا للمودرنية التى يتحدث عنها مارشال برمان .

(٦) كما يتضح من الجزء التالى من الكتاب تجدر الإشارة هنا الى أن جنكس يقول ان « الحديث المتأخر » و « ما بعد الحديث » يسيران جنبا الى جنب منذ ١٩٦٠ وأن بعض التطورات الجديدة مثل عمارة تفكيك الانشاء Deconstructivist ليست بالضرورة بعد حديثة لمجرد ظهورها فى زمان عمارة ما بعد الحداثة .

— Charles Jencks. Late-Modern Architecture. (London (٧) and New York, 1980), p. 32.

(٨) مثال لذلك :

— Charles Jencks. What is Post-Modernism ? (London 1986), pp. 35 ff.

(٩) بالنسبة للسينما يمكن الرجوع الى نظريات ما بعد الحداثة التفكيكية التى تهتم هذه التحليلات باستخدام الكشاف لتحديد مواضع أفكار النقاد المذكورين أو الأعمال التى تعتمد عليها التحليلات مثل بودريار وجيمسون أو المفاهيم المستوحاة منها مثل الواقع الفائق hyrerreality والمعارضة اللامعيارية normless pastiche ( انظر أيضا الفصل الأول — حاشية رقم ٤ عن استخدام هذه الكلمات كأدلة ) . وقد أعد هذا الكتاب ليساعد على تتبع جذور نظريات أو تطبيقات ما بعد الحديث وما بعد الصناعى فى سياقات لم ترد بالضرورة فى الكتاب ومن ثم فإن الحواشى تهيء سبيلا للربط بين النظريات التى يناقشها الكتاب والتطبيقات الأحدث زمنا منها ، مما يجعل الحواشى لا تقل أهمية عن المتن ذاته ، وترد الاحالات الى الحواشى لاعطاء معلومات وافية قدر المستطاع عن موضوعات بعينها .

وقد لا يجذب بعض القراء كثرة الحواشي ( وإن كانت قراءتها ليست أمرا محتملا ) ويفضلون إدراج كل المعلومات في المتن نفسه ولكن هذا من شأنه أن يجعل المتن أقل سلاسة ، كما يتعارض مع دقة الانحالات المرجعية بالنسبة لبعض المفاهيم والأفكار .

(١٠) أضيفت حواشي كثيرة منذ الانتهاء من الكتاب بشأن الكتب المنشورة بعد اكتماله وتساعد على بيان كيفية استخدام هذا الكتاب كمرشد إلى أعمال نشرت قريبا عن موضوع ما بعد الحديث .

(١١) يتناول هذا الكتاب العديد من المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بتعريف ما بعد الحديث ، وهذا موضوع تناولته في ورقي بحث عن الابتكار والتقليد في ما بعد الحديث ، وقدمت هذه الورقة إلى المؤتمر الدولي الحادي عشر عن الاستطيقا في نوتنجهام عام ١٩٨٨ ، ولذلك انتهت هذه الفرصة لأشكر الحضور في هذا المؤتمر والقائمين على تنظيمه للتعليقات المفيدة التي أدلوا بها أثناءه أو فيما تلاه من مراسلات . كما أتوجه بالشكر إلى بروفيسور موردونت كروك J. Mordaunt Crook الذي تناول تناولا رائعا موضوع ما بعد الحديث في العمارة وغير ذلك في بحثه Dilemma of Style وعلى قراءاته وتعليقاته على أجزاء من هذه الدراسة . وأشكر تشارلز جنكس لمناقشته المسهبة لبعض الأفكار التي يقدمها الكتاب عن أعماله ، وعلى مساحته لي بأخذ بعض الصور من أعماله ، كما أشكر كل من أسهموا بشكل ما أو بآخر في صقل أفكار هذا الكتاب أو أدلوا بتعليقات عن أجزاء منه ( وترد بعض الأسماء في الحواشي في المواضع التي تتناسب مع المتن ، أشخاص أو هيئات ) ، ومن هؤلاء تشرشل كوليج في كمبريدج على المنحة التي ساعدتني على الانتهاء من مسودة هذا الكتاب . وقسم العمارة والتخطيط في مكتبة جامعة ملبورن ومكتبة المتحف البريطاني ومكتبة جامعة كمبريدج ، كما أشكر أصدقائي وأسرتي على تشجيعهم المستمر وأخيرا وليس آخرا جوديث أيلنج Judith Ayling المشرفة على نشر الكتاب ، وجيني بوتس Jenny Potts المشرفة على طباعة نسخ الكتاب ، وأشكر كل من قدم لي عوناً قيماً لا يقدر في مطبعة جامعة كمبريدج .

(١) على سبيل المثال ارجع الى الجزء السادس من Oxford English Dictionary (Oxford, 1933) ص ٥٧٣ ، أو الطبعة الثانية الجديدة (Oxford, 1989) الجزء التاسع ص ٩٤٧ ، ص ٩٤٨ عن مختلف استخدامات مصطلح الحديث في الانجليزية . ففي ص ٩٤٧ من الطبعة الثانية نقرأ أن هذا المصطلح في عام ١٨٦٤ كان يعني « ما يتعلق بالعصور الحاضرة أو القريبة في مقابل الماضي البعيد ، مما يجعل دلالة المصطلح تمتد الى فترة عصر النهضة ويعد انتهاء القرن الخامس عشر عموما بداية التاريخ الحديث المختلف عن تاريخ العصور الوسطى Mediaeval »

(٢) انظر مدخل كلمة modern في الطبعة الثانية من قاموس أكسفورد - الجزء التاسع ص ٩٤٧ ، ص ٩٤٨ ، ومدخل كلمة Modernization في الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية . International Encyclopedia of Social Sciences, ed. David L. Sills. Vol. X (London and New York, 1968) pp. 386-409.

ويستخدم مفهوم التحديث أحيانا للإشارة الى أعمال ماكس فيبر Max Weber عن « امكانية صياغة منطق عقلاني لأسلوب الانتاج ، الذي تعتمد عليه كل التكنولوجيا العقلانية الحديثة ، أو امكانية التنظيم المنهجي للعمليات التجارية بما يتناسب مع اقتصاد الأعمال الواعي ، الذي يعد أساس الرأسمالية الحديثة » ، وذلك في :

Economy and Society (ed. Guenther Roth and Clauss Wittich (Berkeley, Los Angeles and London, 1978), Vol. I, p. 436).

وذلك في مقابل اقتصاد الهند القائم على الحرف . راجع أيضا ما كتبه هابرماس عن ما يراه استخداما خاطئا من جانب فيبر للمصطلح بقصد الإشارة الى ظروف تختلف عن المجتمعات الغربية الحديثة وأشكال العقلانية فيها وذلك في :

The Philosophical Discourse of Modernity (trans. Frederick Lawrence, Oxford and Cambridge, 1987), pp. 2-3.

(٣) انظر الفصل الرابع لمزيد من المناقشة حول أنواع الجدل المختلفة بهذا الموضوع .

(٤) انظر حاشية رقم (٩) في التصدير بخصوص الاقتباس من بعض كبار النقاد ومفاهيمهم ، على أيدي بعض الكتاب والفنانين بما يلقي الضوء على نظريات سابقة وتطبيقاتها .



## تعريف ما بعد الحديث :

- Dick Hebdige. Hiding in the Light : on Images and Things (London and New York, 1988), pp. 181 ff. (١)

### (٢) انظر الأعمال التالية على سبيل المثال :

- Ihab Hassan. The Question of Postmodernism. in Harry R. Garvin (ed.), Romanticism, Modernism, Postmodernism. (Bucknell Review, Vol. 25, no. 2), (London and Toronto, 1980), p. 120.
- Wallace Martin, « Postmodernism : Ultime Thule or Seim Anew ? », in Garvin, Romanticism, Modernism, Postmodernism, p. 145.

(٣) انظر مناقشة ليوتار في هجومه على عمارة ما بعد الحداثة في الفصل الثالث . ومن باب المفارقة أن عبارة « anything goes » (كله ماشي) تنطبق على موقف ليوتار النسبي ( انظر الفصل الخامس - حاشية رقم ٩٧ ) ، رغم أننا لو حللنا موقفه لوجدنا أشياء لا ينطبق عليها هذا المفهوم ، خاصة عندما يتحدث عن أهداف ما بعد الحداثة وهي من وجهة نظره نقد خطاب الحداثة .

(٤) انظر الحاشية السابقة والجزء التالي عن ليوتار في الفصل الثالث . عندما تكتب كلمة Post-modernism بدون hyphen (—) فهذا يشير الى أن مستخدمها ينتهج نهج ما بعد الحداثة التفكيكية ، رغم أن بعض التدخل من الناشر قد يكون سببا في هذا الهجاء . ( انظر حاشية رقم ( ٢٠ ) عن أسباب أخرى لشكل «Postmodernism» ) .

وهناك استعمالات أخرى ( يقول جنكس انها تشير الى كلمات أو مفاهيم نبع منها تصور معين لمصطلح ما بعد الحديث ) . منها وصف جيمسون لفندق بوناونتير الذي صممه بورتسمان بأنه مبنى على طراز بعد حديث لا على طراز المعارضة ، واستخدام مفاهيم أخرى مثل « الواقع الغائق » أو « المعارضة اللامعيارية » . ( انظر التضمير - حاشية رقم (٩) ) ، أو كما تشير حاشية رقم (١٠) بعده استعمال حسن لفهوم استعجالة التحديد . وثمة عناصر أخرى تتدخل في استعمال هذه الأفكار منها المصادفة أو سوء الفهم وهذه يجب أن تؤخذ في الاعتبار ، وفي معظم الأحوال نجد عوامل أخرى مثل الإشارة مباشرة الى كاتب ما أو أفكاره أو أفكار أخرى على نحو يدعم الأفكار المذكورة عليه .

— Hebdige. *Hiding in the Light*, p. 183. (٥)

(٦) انظر الجزء الخاص بليوتار فى الفصل الثالث .

— Jean Baudrillard. « The Ecstasy of Communi- (٧)  
cation » in Hal Foster. (ed), *Postmodern Culture* (London, 1985),  
p. 130.

نشر كتاب فوستر أول مرة عام ١٩٨٣ تحت عنوان :

*The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend,  
Washington.

وسنشير فى الكتاب الى تاريخ النشر الاصلى وهو ١٩٨٣ .

— Jean Baudrillard. « The Orders of Simulacra » (٨)  
trans. Philip Beitchman in Jean Baudrillard, *Simulations* (New  
York, 1983), p. 128.

— Baudrillard. *Simulations*, p. 93 and pp. 193 ff. (٩)

(١٠) انظر الفصل الثالث عن حسن وحاشية رقم (٤) اعلاه عن

طريقة هجاء مصطلح Post-modernism وكيفية ارتباط مفاهيم معينة  
( مثل استحالة التحديد ) بالنظريات الأساسية فى هذا السياق .

(١١) انظر *Simulations* ص ١١١ ، والصفحات التى تتناول

جيمسون واسقاطه لتحليلات بودريالار للحدثاء على ما يسميه جيمسون  
« ما بعد الحدثاء » فى الفصل الثالث وجدير بالذكر أن Guy Debord

يتهم الرأسمالية بخلق مجتمع تسيطر عليه صورة السلعة  
*Society of the Spectacle* (Detroit, 1983)

وكما سنرى فى الفصل الثالث فان مجتمع ما بعد الحديث عند

جيمسون هو أساس مجتمع يعيش حقبة الرأسمالية المتأخرة .

— Hebdige. *Hiding in the Light*, p. 195. (١٢)

(١٣) انرجع السابق . فى الفصلين الثالث والرابع مناقشة

لاستخدام بعض المصطلحات مثل اللامركزية decentring .

— Hebdige. *Hiding in the Light*, p. 195. (١٤)

(١٥) لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة انظر الفصلين الثالث

والرابع . يوجه هيبدايج بعض النقد لموقف بودريالار من المجتمع المعاصر  
وثقافته ( انظر على سبيل المثال *Hiding in the Light* ص ١٧٦

ص ٢٥٣ رقم ٦ ) ولكنه يستوحى كثيرا من سمات هذا المجتمع التي يراها بودريالار ، ليقدم ( هيدايچ ) رؤيته الخاصة عن ما بعد الحديث ، ويستوحى أعمال بودريالار ( انظر ص ٢٥٣ فى كتاب هيدايچ حيث نجد قراءات لفكرة بودريالار ) ومن كتاب آخرين تأثروا بليوتار مثل فريدريك جيمسون . ( مثال ذلك Hiding in the Light بداية ص ٢٥٤ ، .

(١٦) انظر المناقشة المفصلة لآراء جنكس فى الفصل الرابع . تدور مناقشات هيدايچ لنظريات ما بعد الحداثة عموما حول ليوتار وبودريالار وهابرماس وريتشارد رورتى Richard Rorty ، بدون تناول نقاد عمارة ما بعد الحداثة مثل جنكس .

(١٧) فى العدد الخاص من Theory, Culture and Society عن ما بعد الحداثة (يوليو ١٩٨٨ - الجزء الخامس - رقم ٢ - ص ١٦٥ الى ص ٢١٥) نجد مقالا افتتاحيا كتبه Mike Featherstone بعنوان :

« In Pursuit of the Postmodern : an Introduction. »

حيث نجد قائمة بمحددات ما بعد الحديث فى ص ٢٠٣ ، مستمدة من مدارس فكرية مختلفة عن هذا الموضوع ولكن بدون الافصاح بوضوح عن ذلك . ونجد فى كثير من الكتابات عن ما بعد الحداثة ان مجموعة المقالات المختلفة فيها تزيد من الخلط الذى يحيط بتعريفات هذا المصطلح بدلا من ازالته . وبدلا من استنفاد الوقت والمساحة فى نقد المقالات التى جمعها فيذرستون ( ومقالات اخرى فى كتب مماثلة ) فان هذه الدراسة تحاول تقديم رؤية واضحة قدر الامكان للمصادر والمعانى الاساسية لمصطلح ما بعد الحداثة ، ونأمل ان يتمكن القارئ بذلك من ان يقوم بنفسه بتحليل الأوصاف العديدة الملحقه بالمصطلح الحاضر منها والمستقبل .

(١٨) انظر :

— Oxford English Dictionary Supplement (Oxford, 1982), Vol. III. p. 698.

— Oxford English Dictionary, 2nd edn (Oxford, 1989), Vol. XII. p. 201.

يغطى قاموس اكسفورد تاريخ المصطلح فى حدود مساحة ضيقة ، كما يتجاهل بعض النصوص مثل ما كتبه تشارلز جنكس عن عمارة ما بعد الحداثة ، وسيجد القارئ فى الصفحات التالية من الكتاب استعمالات اخرى لمصطلح ما بعد الحديث وما بعد الحداثة والتى اغفلها قاموس اكسفورد . وفى خاتمة الكتاب ملخص لهذه الاستعمالات .



(١٩) يشير القاموس الى التعريف السابق لـ « Modern » ( ج ) من ملحق ط ١ - ص ٦٦٢ وط ٢ ، ج ٦ ص ٩٤٨ ) وهو « حركه فى الفنون والعمارة ، أو الأعمال التى نشأت فى ظل هذه الحركة ، وتنقسم بالابتعاد عن الطرز والقيم التقليدية أو المتعارف عليها أو رفض هذه الطرز والقيم » . وكما أشرقا فان كلمة Modern مشتقة من أصل لاتينى يعنى « اليوم » أو « توا » حسبما يفيد قاموس أكسفورد ج ٦ ، ط ١ ، ص ٥٧٣ ، أو فى الطبعة الثانية الجديدة ج ٩ ، ص ٩٤٧ ، ٩٤٨

(٢٠) لمزيد من التفاصيل عن نظريات جنكس انظر الفصل الرابع . استخدم جنكس مصطلح المزاوجة بين الانساق Double-Coding منذ عام ١٩٧٨ ( فى الطبعة الثانية من ) :  
(The Language of Post-Modern Architecture)

فيشير الى أن الأبنية بعد الحديثة بجمع ما بين الطراز الحديث ( ويستخدم جنكس لفظ « Code » أى نسق اشارى باعتبار أن الطرز المعمارية ترسل رسالة ما الى مستخدميها بطريقة تشبه وسائل الاتصال أو الكلام ) وطرز اشارى آخر واحد على الأقل ( مثل الكلاسيكية المستخدمة فى معرض شتوتجارت الذى صمم ببناءه ستيرلنج وويلفورد وشركاهما ) . ويلاحظ أن جنكس يستخدم صيغة المصطلح بـ hyphen منذ عام ١٩٧٧ Post Modern Post-Modernism . أما حسن وليوتار وجيمسون وغيرهم من المحدثين فيتحدثون عن Postmodernism كما استخدم ليزلى فيدلر المصطلح Post-Modernism ( ١٩٦٥ ) واستخدمه برنارد سميث ( ١٩٤٥ ) ، واستخدمه أرنولد توينبى Post-Modern منذ عام ١٩٤٥ على الأقل . وأحيانا يتأثر الهجاء من اللغة المترجمة منها ( الاسبانية أو الفرنسية أو الألمانية ) حيث لا توجد hyphen ، وكما أشرنا فى حاشية رقم (٤) يتأثر الهجاء أيضا بنوعية نظرية بعد الحداثة التى يستند اليها مستخدم المصطلح . وفى هذا الكتاب استخدمت الشكل الوارد فى تعريف قاموس أكسفورد Post-modern باعتباره أصبح شكل له فى الانجليزية الا فى حالة الاقتباس من استخدامات معينة للمصطلح .

(٢١) انظر حاشية رقم ١٩ .

(٢٢) استخدم هودنوت المصطلح عام ١٩١٥ فى مقال بعنوان : Post modern House فى دورية Architectural Record ص ٩٧ ( مايو ١٩٨٥ ) ص ٧٠ الى ص ٧٥ . كما نشر المقال فى Royal Architectural Institute of Canada Journal ص ٢٢ ( يوليو ١٩٤٥ ) ص ١٣٥ الى ص ١٤٠ ( انظر حاشية رقم ٢٥ بعده ) .

(٢٣) فى الفصل الثالث مالفصل الرابع مناقشة للعلاقة بين عمارة

ما بعد الحداثة وعمارة الحداثة المتأخرة أو الحداثة الفائقة ultra-modern وحسب علمى فليس ثمة معمارى ممن يعدون أنفسهم من أصحاب تيار ما بعد الحداثة قد وصف المنازل سابقة التجهيز بأنها طراز بعد حديث لهذا السبب فقط . فنجد أن جنكس يتحدث عن بناء Garagia Rotunda ( ١٩٧٧ ) الذى صممه بحيث يكون جزئيا سابق التجهيز فيصفه فى الطبعة الخامسة من The Language of Post-Modern Architecture ( ص ١٢٠ ) بأنه طراز من « العمارة يجمع بين التجهيز المسبق والتجميل » . راجع أيضا رفض لوسيان كرول للمنازل سابقة التجهيز لأنها نتاج للحداثة فى Peter B. Johns ( ١٩٨٣ ) ترجمة The Architecture of Complexity (لندن - ١٩٨٦) ص ١٠ .

(٢٤) يستشهد قاموس أكسفورد بعبارة من ص ١٩ من Architecture

and the Spirit of Man لجوزيف هودنوت ( هارفارد - ١٩٤٩ ) . ولكن التعريف غير المضلل للقاموس ينعكس عند فرانك كرمود فى تفسيره الحديث فى History and Value ( ١٩٤٩ ) ( أكسفورد - ١٩٨٨ ) ص ١٢٩ حيث يشير كرمود الى « نوع من العمارة يعقب الحركة الحديثة فى هذا المجال ويضادها فى الاتجاه » .

(٢٥) انظر حاشية رقم ٢٢ عن تفاصيل مقال هودنوت ١٩٤٥ ، والتي

تختلف قليلا عن المقال الذى نشره هودنوت فى Architecture and the Spirit of Man ص ١٠٨ الى ص ١١٩ تحت نفس العنوان The post-modern house

(٢٦) مقال هودنوت عن « المنزل بعد الحديث » ١٩٤٥ . ص ٧٥ ،

١٩٤٩ ص ١١٩ .

(٢٧) بدأ هودنوت مقالته الصادرة عام ١٩٤٥ بالعبارة التالية :

« شغلت بالتفكير فى انتشار المنازل الجديدة الذى سيغطى تلال نيوانجلند وسهولها بمجرد انتهاء الحرب ، أى سنرى أميالا مربعة شاسعة تكسوها السعادة سابقة التجهيز » . ( ص ٧٠ ) المقال المعنون :

The post modern house

(٢٨) Hudnut. « The post-modern house » 1949. p. 108.

(٢٩) المرجع السابق .

(٣٠) المرجع السابق .

(٣١) يصف توينبي « عصر ما بعد الحديث » في الأجزاء التي صدرت بعد الحرب العالمية الثانية من A Study of History (١٩٥٤). بأنه يقسم بأنه عصر « صناعي جماعي » على نحو يجعله كما لو كان متوقفا عند مرحلة سبق ما قبل التصنيع الذي تحدث عنه بل وآخرون في السنوات الأخيرة . ( انظر الفصل الثاني عن تفصيل استعمال بل لمصطلح ما بعد التصنيع والفصل الرابع عن تفاصيل مفهوم جنكس عن ما بعد الحديث وما بعد الصناعي ) .

(٣٢) انظر : Charled Jencks. What is Post-Modernism ? (London, 1986), p. 14.

يشير جنكس الى هودنوت في « هامش » ملحق بمقدمات طبعة ١٩٧٨ والطبعات التالية المنقحة من :

The Language of Post-Modern Architecture (1977).

فيقول « يبدو أن » هودنوت « هو أول من استعمل مصطلح ما بعد الحديث في سياق فن العمارة » راجع :

The Language of Post-Modern Architecture

ط ٤ مزيده ومنقحة ( لندن - ١٩٨٤ ) ص ٨ . وهذه الطبعة هي المشار اليها في هذا الكتاب ما لم يذكر خلاف ذلك . ( وغالبا ما يتطابق ترقيم طبعة ١٩٨٤ وطبعة ١٩٧٨ حتى ص ١٣٢ ، وترقيم طبعة ١٩٨٤ وطبعة ١٩٨١ حتى ص ١٤٦ ، وطبعة ١٩٨٤ مع طبعة ١٩٨٧ حتى ص ١٦٤ . انظر الفصلين الثالث والرابع للإشارة الواردة الى مقدمات الطبعات وختامها .

(٣٣) انظر هودنوت The Post-Modern house ( ١٩٤٥ ) ص ٧٢ . في ص ٧٣ يتحدث هودنوت عن مهرجان الطرز الموجود في الضواحي الذي اعتبره « مغامرة أشرفت على نهايتها » .

(٣٤) انظر المرجع السابق لهودنوت ، ص ٧٣ . من معايير ما بعد الحداثة عند جنكس أنها يجب أن تعطي معنى لأساليبها ودوافعها ( انظر الفصل الرابع ) .

(٣٥) انظر الفصل الرابع عن تفاصيل آراء جنكس عن ما بعد الحداثة . ينتقد جنكس اعتقاد عمارة ما بعد الحداثة في « خرافة المبدأ الاستطقي الميكانيكي » . على سبيل المثال انظر مقالته المعنونة :

The Rise of Post Modern Architecture في Architectural Association Quarterly ج ٧ ، رقم ٤ ص ٦ . - علام تقوم العمارة الحديثة ؟ على خرافة



المبدأ الاستطقي الميكانيكي ، على لغة تجريدية ، وعلى الهندسة والذوق الرفيع ، .

(٣٦) رغم أن جروبيوس Gropius قام بتجريد المنازل سابقة التجهيز في أمريكا فقد دافع هودنوت عنه وعن آخرين من مؤسسي الحركة الحديثة في العمارة من أجل مثلهم ، بينما انتقد أولئك الذين شوهوا هذه العمارة وجعلوا منها مجرد « وظيفية باردة متعنتة » وذلك في مقاله عن المنزل بعد الحديث ( ١٩٤٥ ) ص ٧٣ و ص ٧٤ . كما تتضمن مجموعة مقالاته ( ١٩٤٩ ) فقرات يدافع فيها عن « المقولة الحداثية » بأن « الشكل ينبع من الوظيفة » . ( انظر مقال هودنوت « المنزل بعد الحديث » (١٩٤٩) ص ١١٣ و ص ١٢ ) .

(٣٧) مبنياً على استخدام توينبي لمصطلح ما بعد الحديث مناقشة وافية فيما بعد ، حيث استخدمه عام ١٩٣٩ أي قبل هودنوت على العكس مما يثبته قاموس أكسفورد . وفي الصفحات التالية من هذا الفصل سنتناول استخداماً مبكراً أكثر من ذلك لهذا المصطلح .

— Arnold Toynbee. A Study of History, Vol V. (٣٨)  
(London, 1939), p. 43.

— A Study of History of Arnold Toynbee, abridged (٣٩)  
by D.C. Somervell. Oxford, 1964), p. 34.

(٤٠) كما يشير الكتاب نجد أول استخدام لمصطلح « ما بعد الحديث » إشارة إلى الفترة التي تبدأ من ١٨٧٥ في A Study of History لتوينبي في الأجزاء التي نشرت بعد الحرب العالمية الثانية ( ١٩٥٤ ) . أما في نسخة سومرفيل المختصرة فنجد علامة استفهام بعد كل استخدام للمصطلح ذاته في وصف تلك الفترة .

(٤١) انظر جاشية رقم ٤٠

(٤٢) اكتملت نسخة سومرفيل المختصرة عام ١٩٤٦ ووافق عليها توينبي . وقد يعنى استخدام علامات الاستفهام بعد مصطلح ما بعد الحديث في هذه النسخة أن سومرفيل يعتقد أن توينبي يسير في الاتجاه ما بعد الحديث في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية .

— Toynbee, A Study of History, Vol. VIII, 1954, p. 338. (٤٣)

يشير توينبى أحيانا الى العمارة الغربية فى صفحاتى ٣٧٤ ، ٣٧٥ من ج ٨ ، حيث يصف ناطحات السحاب فى القرن العشرين بأنها طراز قوطى جديد حديث .

وكان توينبى قبل ذلك قد هاجم احياء الطراز القوطى فى العمارة الحديثة لأنه طراز عفا عليه الزمن ( طبعة سومرفيل المختصرة من A Study of History صفحاتى ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، أو النسخة الأصلية لتوينبى ج ٦ ( ١٩٣٩ ) ص ٦٠ ، ص ٦١ ) كما هاجم طفيان المنحى التجارى على الفن فى الفترة الحديثة ( طبعة سومرفيل المختصرة ص ٤٤٦ ، ٤٤٧ أو النسخة الأصلية لتوينبى ج ٥ ص ٤٨٢ ) . فهذان امران يشيران الى الانحطاط من وجهة نظره ، كما أدان توينبى الاتجاه « المستقبلى » لتدمير التراث المادى واعتبره لا يقل خطرا عن ذلك الانحطاط . ( طبعة سومرفيل المختصرة ص ٥١٩ ، أو النسخة الأصلية لتوينبى ج ٦ ص ١١٥ وما بعدها ) .

(٤٤) انظر

Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture

(لندن - ١٩٨٧ ) ص ١٣ لجنكس ، وانظر تقديم جنكس لكتابه What is Post-Modernism ( ١٩٨٦ ) ص ٣ .

(٤٥) انظر أيضا توينبى A Study of History ج ٩ ، ص ٢٣٥ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ٤٢١ .

(٤٧) المرجع السابق . وانظر : The Compulsory Preface

1066 and All That, حيث تجد السطر الذى اقتبس توينبى : « نهاية التاريخ » التى يشير اليها سيلر Sellar وييتمان Yeatman فى سخرية تتحدد حسب ما قالا بوصول أمريكا الى مكانة « أقوى أمة » بنهاية الحرب العالمية الأولى ١٩١٤-١٩١٨ : « من الواضح أن أمريكا قد أصبحت بذلك على رأس الأمم ، ووصل التاريخ الى ... » .

(٤٨) انظر A Study of History لتوينبى ج ٩ ، ص ٤٣٦ . فى

السنوات الأخيرة قيل ان بودريلاز أيضا قد تبنى نظرة « تشاؤمية » للتاريخ فقال دوجلاس كيلنر مثلا Douglas Kellner ان بودريلاز يروج لمذهب العدمية الذى يفتقد « المرح والطاقة والأمل فى مستقبل أفضل » انظر :

Postmodernism as Social Theory لكيلنر فى Theory, Culture and Society ج ٥ ، رقم ٢ ، ٣ يونيو ١٩٨٨ ) ص ٢٤٧ . كما كتب بودريلاز فى

ما بعد الحداثة - ١٧٧

The Orders of Simulacra في Simulations ص ١١١ عن « عصر جديد من التمثيل » يشهد « نهاية التاريخ » فالأله يموت ويعقبه موت الانسان وموت التقدم وموت التاريخ ذاته . كل تلك الأفكار التي تتجاوز الوجود تنتهي ، فلا يبقى سوى ما هو موجود ، أى أن مبدأ المتعالى المفارق يتلاشى ويحل محله الحضور اللا مفارق .

ويضيف بودريار في صفحة ١١٢ من نفس الكتاب « ان النظام في عملية التجدد اللانهائى يضع نهاية لأسطورة بداية النظام وكل القيم التي تمخض عنها » .

(٤٩) في كتاب توينبى A Study of History ، ج ٩ ، ص ٤٣٦ يرى توينبى أن المؤرخ البريطانى ادوارد جيبون Edward Gibbon مثال للنظرة المتفائلة الى التاريخ الحديث ، وأن الكاتب الفرنسى بول فاليرى Paul Valery مثال للتشاؤم فى هذا الصدد . فيقول توينبى في صفحة ٤٣٨ : « لا التشاؤم قادر على ان يبرهن أكثر من التفاؤل على أن الأحداث لا يمكن أن تغيره » وفى صفحة ٤٣٩ يقول : « يخطئ المتشائم ان يعتقد أن الفجر هو الليل الا أن هذا الخطأ ربما لا يتكرر بكثرة مثلما يخطئ المتفائل فى اعتقاده بأن غروب الشمس هو الظهيرة - ولكنه خطأ على أية حال » .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٤٤١ .

(٥١) Oswald Spengler. The Decline of the West. trans. by Charles Francis Atkinson (London, 1971), p. 507.

على العكس من شبنجلر يتحدث توينبى عن دور الفرد فى المجتمع فى طبعة سومرفيل المختصرة من A Study of History (١٩٤٦) ، ص ٥٧٦ ، ٥٧٧ فيقول ان « مسار الأفعال » كامن فى الأفراد ( انظر النص المشار اليه فى حاشية رقم ٥٠ ونقد توينبى لشبنجلر لاعتقاده فى سيادة الضرورة ، ص ١٦٨ ، ج ٩ من A Study of History . ويلاحظ أن استعمال رودلف بانفتز Rodolf Pannwitz لمصطلح ما بعد الحديث Die Krisis der europaeischen Kultur (١٩١٧) ظهر فى عمل بعنوان « أزمة الثقافة الأوروبية » ( وذلك حسب ما يقول فولفسانج فيلش Wolfgang Welsch فى Unsere Postmoderne Moderne - ١٩٨٨ ) ص ١٢ وما بعدها ) وقد نشر هذا العمل لبانفتز قبل عمل شبنجلر Decline of the West . كان بانفتز يشير بمصطلح ما بعد الحديث



الى طراز من البشر يبدو صلبا ولكنه متداع في أعماقه . وعلى العكس من توينبي كتب بودريلار في مقال له بعنوان :

The Ecstasy of Communication

في كتاب هال فوستر عن ثقافة ما بعد الحداثة ، واختتم هذا المقال ( ص ١٢٣ ) بطريقة منشائية وغريبة حيث يتحدث عن دور الفرد فيقول : « لم يعد بوسع الفرد أن يضع حدودا لكيانه ، ولم يعد بوسعه أن يلعب دوره أو أن يهيئ لهذا الدور ، ولم يعد بوسعه الاستمرار في أن يجعل من نفسه مجرد صورة في مرآة . انه الآن صفحة نقية ، ومعبّر لكل شبكات التأثير » .

— Wright Mills. The Sociological Imagination. (Harmondsworth, 1983), pp. 184 ff. (٥٢)

يتحدث ميلز عن « الحقبة الرابعة » بوصفها حقبة « ينهار فيها تفسير العالم » القائم على الليبرالية والاشتراكية « النابعتين من التنوير » . « لقد أصبحت فكرة الحرية والعقل فكرة مشكوكا فيها ولعل زيادة العقلانية لا تضمن ارتفاع مكانة العقل » .

— Leslie Fiedler. « The New Mutants », in Partisan Review (1965), p. 508, or in The Collected Essays of Leslie Fiedler, Vol. II (New York, 1971), pp. 379-400. (٥٣)

قبل هذه الفقرة مباشرة يتحدث فيدلر عن تأثير الخيال العلمي على مارشال مكلوهان Marshall McLuhan ، وفيلهم راينخ Wilhelm Reich وباكمنستر فولر Buckminster Fuller ، وربما أيضا على نورمان براون Norman O. Brown وعلى بعض الكتاب مثل ويليام جولدنج William Golding ، وانتوني بيرجس Anthony Burgess ، وويليام بوروز William Burroughs وكورت فونجوت Kurt Vonnegut Jr وهاري ماثيوز Harry Mathews وجون بارث John Barth . وتستمر العبارة التي يقتبسها قاموس أكسفورد من فيدلر كالاتي : « ولكني مهتم بتفهم المحتوى التنبؤي لكليهما ، وتفهم الأسطورة وليس مزاج الخيال العلمي » . وفي مجموعة مقالاته ( ص ٣٨٢ ) يصف فيدلر تلك الأسطورة بأنها « ببساطة أسطورة نهاية الانسان » أو بأنها بمزيد من التحديد فكرة تحول البشر الى مخلوقات غير عاقلة بل وبربرية ، كما يفصل في الحديث عن اللاعقلانية بعد الحداثية الجديدة أو المذهبية ، والعداء لمبادئ قيمة العمل في البروتستانتية التي يراها متفشية منذ الستينات من القرن العشرين . ( انظر أيضا الصفحات التي تتناول استعمال دانيال بل لتلك

الصورة عن ما بعد الحداثة في الفصل- التالي والحواشي الخاصة بفيدلر في الفصل الثالث ) وفيما بعد في مقال بعنوان « Cross the Border-Close the Gap » لفيدلر نشره عام ١٩٦٩ في Playboy يتحدث فيدلر عن ما بعد الحداثة فيقول انه يسد الفجوة بين الأدب الراقى وأدب البوب ويرتبط بأدب البوب والأشكال الاقتصادية ( كالمحاكاة وغيرها ) التي تمثل الحاضر، ويشير الى الحاجة الى نقد بعد حداشي جديد يستطيع الحكم على جودة أو سوء الأدب بعيدا عن الثنائيات المتقابلة مثل « الرفيع » و « الهابط » بما تشتمل عليه من انحياز طبقي .

— Encounter, Vol. 26, no. 4 (April 1966), p. 73. (٥٤)

يشير كيرمود هنا أساسا الى استخدام فيدلر للمصطلح ، ولا يتفق معه في أن الأدب يشهد تطورا جديدا .

— Nikolaus Pevsner. The Listener (29 December, 1966), p. 955. (٥٥)

يتحدث بفسنر عن مباني تشرشل كوليج بجامعة أكسفورد ويشير الى عمارة الخمسينات والستينات التي وصفها جنكس وآخرون بأنها تنتمي لاتجاه الحداثة المتأخرة . وفي مقالة ثانية له في The Listener ( ٥ يناير ١٩٦٧ ) ص ٧-٩ يدرج بفسنر بعض المباني ضمن هذا الاتجاه ، ولكن هذه المباني من وجهة نظر جنكس مثال للحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة معا مثل صالة TWA التي صممها Eero Saarinen ، ومبنى أوبرا سيدني الذي صممه جورن أوتزون Jorn Utzon . ( انظر سارينين وأوتزون في كتاب جنكس The Language of Post Modern Architecture وفي Architecture Today (London, 1988) لجنكس أيضا ، وانظر شجرة تطور الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة في ذلك العمل الأخير لجنكس ص ٢٠ ، ص ١١٠ ) .

(٥٦) على الرغم من أن هذا الاقتباس أوضح من بعض الاقتباسات الأخرى يلاحظ أنه يعلن عن رؤية معينة لما بعد الحداثة لا يمكن تعميمها بحيث تغطي كافة أشكال ما بعد الحداثة .

— Michael Koehler. « Postmodernism » : ein begriffsgeschichtlicher Ueberblick ». Amerikastudien, Vol. 22, no. 1 no. 1 (1977), pp. 8-18. (٥٧)

يعلق الناشر على مقالة كولر ص ٨ حيث يشير لمقالة أخرى بتلك

- Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung and Ruedgier Kunow.  
« Modern », « Postmodern » and « Contemporary » as Criteria for  
Analysis of 20th Century Literature. in Amerikastudien, Vol. 22.  
no. 1 (1977), pp. 19-46.

• حيث تتضمن هذه المقالة مزيدا من التفاصيل البليوجرافية •

(٥٨) فى مقالة هوفمان وهورنونغ وكونو نجد قائمة فى ص ٨

بأوراق البحث التالية :

- Olson. The Act of Writing in the Context of Post-Modern Man  
1952.  
— ———. The Present is Prologue' 1955.  
— ———. « Definitions by Undoinings » 1956.  
— ———. « Equal, That Is, To the Real Itself » 1958.

وفى مقال Postmodernismus يرى كولر ( ص ١١ ) أن أولسون

يأخذ برأى توينبى فى تأريخ بداية ما بعد الحديث بالربع الثالث من القرن  
التاسع عشر • ( انظر الحواشى التالية عن توينبى فى هذا الفصل ) •  
كما يشير كولر الى استعمال المصطلح فى الأعمال التالية للمؤلفين

المذكورين :

- Harry Levin. « What is Modernism ? » in Massachusetts Review,  
1960.  
— Howe. « Mass Society and Postmodern Fiction » in Partisan  
1959.  
— Fieldler « The New Mutants ». Partisan Review 1965.

ويقول كولر ان هاو Howe يصف المجتمع الشعبى الجديد بأنه  
يلغى كثيرا من الأسس الأخلاقية والاستطبيقية التى قامت عليها الحداثة  
الكلاسيكية ، ويقول ان مقال ليفين Levin يقارن بين الخيال الروائى  
بعد المعاصر الذى يشيع انجازات الحداثة التجريبية المبكرة من ناحية ،  
والابتكار المتميز عند هؤلاء التجريبيين • ويرى كوهلر أن كلا الكاتبين  
استخدم المصطلح بأسلوب سلبي وكأنهما يتحسران على انهيار الحداثة •  
( وسنجد فيما يلى اشارة الى بيرو Perreault الذى استخدم المصطلح  
فى مقالات نشرت فى Village Voice فى نيويورك ) •

- Amitai Etzioni. The Active Society : A Theory of (٥٩)  
Societal and Political Processes. (London and New York, 1968).



يصف هذا المقال الحقبة الحديثة بأنها « انتهت مع التغيرات الجذرية التي طرأت على تكنولوجيا الاتصالات ، والمعرفة والطاقة في أعقاب الحرب العالمية الثانية » ، ويؤرخ بداية الفترة بعد الحديثة من عام ١٩٤٥ ، ويقول اتزيونى بوجود أوجه تشابه مهمة بين الحديث المتأخر وما بعد الحديث ، ويسوق بعض أوجه الاختلاف كما تقدم والتي يميز بها نقاد آخرون مجتمع ما بعد التصنيع عن المجتمع الصناعى . ( أنظر الفصل الثانى بشأن هذه الموضوعات ) .

(٦٠) أعيد نشر هذه المقالة مؤخرا فى The Postmodern Turn

(١٩٨٧) لايهاب حسن . انظر الجزء الخاص بايهاب حسن فى الفصل الثالث .

(٦١) تتناول الدورية موضوع « الحداثة وما بعد الحداثة : تساؤلات وتأملات وتنبؤات » وذلك فى ج ٣ رقم ١ ( خريف ١٩٧١ ) . يقتبس كولر عبارة كوهين : « أعد هذا العدد كمحاولة لتناول الحركات الريادية المعاصرة » ، وينقل عنه قوله انه ( كوهين ) استقر رايه على مصطلح ما بعد الحديث كأفضل وسيلة لتمييز هذه الحركات عن الحركات الريادية الماضية Postmodernismus ( ص ١٤ ) . ويذكر كولر دوريات أخرى استخدمت مصطلح ما بعد الحديث وهى : Boundary 2, 1972. —

- Triquarterly. (Autumn 1973) and (Spring 1975)
- Journal of Modern Literature, (July 1974).
- New York Drama Review, (March 1975).
- Hudson Review, (Autuma 1975).

(٦٢) يتناول تعريف قاموس اكسفورد الذى أشرنا اليه استخدامات المصطلح فى اللغة الانجليزية . ولعل كولر يوحى بأن المصطلح دخل الى الانجليزية من لفظ Postmodernismo المترجم فى مجموعة قصائد شعرية معاصرة من أمريكا اللاتينية جمعها Dudley Fitts ( ١٩٤٢ ) ، ولكن كما رأينا فى هذا الفصل فقد ظهر هذا المصطلح فى الانجليزية قبل ذلك ( ما بعد الحديث وليس ما بعد الحداثة ) فى الأجزاء الأولى من A Study of History ( ١٩٣٩ ) لأرنولد توينبى ، وهو مايفضله كولر ونظرا لهذا التداخل المعقد أدرجت فى خاتمة الكتاب قائمة منقصة تضم أهم استعمالات مصطلحى ما بعد الصناعى وما بعد الحديث . فكما ذكرنا قبلا ، وفى حواشى التصدير ، ثمة من يقول بأن المصطلح استخدم قبل دى أونبس ، فمثلا عند جون واتكينز تشابمان فى السبعينات من القرن التاسع عشر ، وهو ما يبرهن على أهمية وتأثير المصطلح .

- Koehler. « Postmodernismus- », p. 10. (٦٢) انظر :  
 — Federico de Onís. Antología de la poesia espanola e hispano-  
 americana (1882-1932) (Madrid, 1934), pp. xviii-xix.

Michael Hoskin وانتهاز الفرصة هنا لأوجه الشكر الى د .  
 زميل تشرشل كوليج بكمبريدج على مساعدته في ترجمة هذه الصفحات .  
 — Dudley Fitts. Anthology of Contemporary Latin- (٦٤)  
 American Poetry (London and Norfolk. Conn. 1947), p. 609. or  
 the 1942 edn, p. 601.

(٦٥) المرجع السابق ( ١٩٤٧ ) . ص xix لا يشير كولر الى  
 هيس Hays ويعزى مصطلح ما بعد الحداثة في مجموعة فيتز الى فيتز  
 وحده .

(٦٦) تصدير فيتس - المرجع السابق - يعلن انه مدين لفدريكو دي  
 أونيس .

(٦٧) تصدير لمجموعة قصائد فيتس - ترجمة : John Peale Bishop

Then twist the neck of this delusive swan,  
 White stress upon the fountain's overflow.  
 That merely drifts in grace and can not Know.  
 The reed's green soul and the the mute cry of stone.  
 Avoid all form, all speech, that does not go  
 Shifting its heat in secret unison  
 With life ... Love life to adoration !  
 Let life accept the homage you bestow.  
 See how the sapient owl, winging the gap  
 From high Olympus, even from Pallas' lap,  
 Closes upon this tree its noiseless flight  
 Here is no swan's grace. But an unquiet stare  
 Interprets through the penetrable air  
 The inscrutable volume of the silent night.

طيف البجعة ذات العنق الملتوى  
 كعلامة بيضاء على نبع الماء الدافق  
 ينساب وشيقا ، غير عابىء  
 بمكنون اليراع الأخضر ، او الصخر الذى يصرخ فى صمت  
 دعك من الشكل واللفظ  
 ذلك الذى لا ينسجم ايقاعه فى اتفاق سرى

مع الحياة •• اعشق الحياة  
وامنحها عطاءك  
أرأيت البومة الحكيمة تحلق من عل  
من قمة جبال الأولب ، من بين يدي بالاس  
وتحط فوق تلك الشجرة فى سكون •  
دونما رشاقة كرشاقة البجعة ، وانما تنظر نظرة قلقة  
تخترق الهواء ، تستجلى  
سر سكون الليل البهيم •

— Fitts. Anthology of Contemporary Latin-American Poetry, p. XI. (٦٨)

(٦٩) انظر الصفحات السابقة عن هودنوت • يمثل المنزل بعد الحديث عند هودنوت مبالغة فى الأفكار الوظيفية للطراز الدولى الحديث اما ما بعد الحداثة التى تحدث عنها كل من دى أونيس وفيتس فهى حركة مضادة للاسراف فى الشكل المزخرف المميز للحداثة • ومن ثم يمكن الآن ان نرى تشابها بين مفاهيم ما بعد الحداثة عند هودنوت وفيتس ودى أونيس من حيث تأكيدهما على الخلو من الزينة ، وهذا ما يختلف كثيرا عن التطبيقات الحديثة لمصطلح ما بعد الحداثة فى فن العمارة ، حيث تعرف عمارة ما بعد الحداثة على أنها حركة ضد اختفاء الزينة فى الطراز الدولى الحديث •

(٧٠) انظر حاشية (٦٩) أعلاه عبارة « فى القليل كثير Less is more » مأخوذة عن Mies van der Rohe •

— Koehler. Postmodernismus, pp. 16 f. (٧١)

وانظر أيضا ما تقدم عن استخدام مصطلح « الحديث » ليعطى هذه الفترة — المقدمة وأول حاشية فيها •

(٧٢) يتحدث جنكس عن هذا الخلاف فى :

« The New Classicism and its Emergent Rules, » in Architectural Design, Vol. 58, nos. 1/2 (1988), Profile 70, p. 24.

ويقول ربما أدى أيضا الى « خلاف بين الحداثيين بكل توجهاتهم ، ولا يزال خلفا قائما حتى اليوم » حول هذا الموضوع وموضوعات أخرى متعلقة بتعريف المودرنية والحداثة انظر :

— Matei Calinescu. Five Faces of Modernity (Durham, N.C. 1987).

وقد اطاعت على هذا العمل بعد الانتهاء من مسودة الكتاب ، وفيه.



دراسة مهمة لآراء دي أونيس عن الحداثة وما بعد الحداثة ، وللريادية :  
أما الفصل الأخير ( ١٩٨٦ ) من هذا العمل عن ما بعد الحداثة فيتير بعض  
الاشكاليات - كما تقول ليندا هاتشيون - فى صفحة ٢٨٥ ، حيث يخطط  
بين مفهومين لمصطلح Double-Coding ( المزاوجة ) ، أولهما المفهوم  
الذى طرحته فى كتابى Parody/Meta-Fiction ( لندن - ١٩٧٩ )  
بوصفه ملمحا أساسيا للمحاكاة التهكمية الأدبية ، وقد استخدمت ليندا  
هاتشيون Huchon هذا الكتاب وكتبا أخرى فيما كتبه عن المحاكاة  
التهكمية وما بعد الحداثة وان كان كالينسكو يغفل ذلك ، أما المفهوم  
الآخر للمزاوجة فهو مفهوم جنكس المرتبط بعمارة ما بعد الحداثة . ( انظر  
أيضا الفصل الثالث ، حاشية ٣٧ ، والفصل الرابع ، حاشية ٨١ لمزيد  
من النقد الموجه لهذا الخلط ) .

(٧٣) راجع ما تقدم عن استعمال توينبى لمصطلح ما بعد الحديث  
(١٩٣٩) لوصف فترة ما بعد عام ١٩١٤ ، وما بعد عام ١٩٧٥ فى أعمال  
لاحقة .

(٧٤) أشرنا الى أن كولر ذكر أن توينبى يؤرخ لعصر ما بعد الحداثة  
فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بأنه بدأ فى عام ١٨٧٥ ، ولكنه  
لا يشير الى استخدامه ( ١٩٣٩ ) ليسير لبداية هذا العصر عام ١٩١٤ .  
(٧٥) أنظر الصفحات السابقة عن توينبى لمزيد من المناقشة حول  
آرائه ، التى تناقش أيضا فى سياق تناولنا لاستخدام مصطلح ما بعد  
الحداثة عند برنارد سميث فى آخر هذا الفصل والحاشية التالية ٧٦ .

(٧٦) يدين توينبى اللون « المستقبلى » واللون « البائد » فى الفن  
الحديث وما بعد الحديث ( أى ما بعد ١٨٧٥ ) فى كتاب A Study  
of History كما أن توينبى يتناول فندق امبريال فى طوكيو الذى  
صممه Frank Lloyd Wright على طراز « المايا » ويعتبر أن هذا البناء  
ينتمى الى الفن البائد فى القرن التاسع عشر مثل اتجاه فن التصوير  
المعروف بما قبل روفائيل ، وذلك فى مقاله :

« Art : Communicative or Esoteric ? »

فى مجموعة مقالات On the Future of Art التى قدم لها  
Edward E. Fry ( نيويورك - ١٩٧٠ ) ص ١٨ . ويوحى انتقاد  
توينبى لهذا الفن التاريخى السحيق بأنه يرفض هذا التيار المغرق فى  
الاغراب ، ودعا الى مزيد من الاهتمام بقيمة التواصل مثلما فعل بعض  
المعماريين ومنظرو فن العمارة الذين ينحون نحو التاريخية أو ما بعد

الحدثية . ورغم اختلافه مع الحلول التي طرحها هؤلاء فإنه يتفق معهم في تحليلهم لمشاكل الحدثية والمودرنية . ( انظر الفصل الثاني عن نقد آرثر بنتي Arthur J. Penty للتخصص الذي اقترن بالحدثية ، والفصل الرابع عن كتابات تشارلز جنكس عن عمارة ما بعد الحدثية ) .

(٧٧) انظر كولر Postmodernisms ، ص ١٦ ، حاشية ١٧ .

(٧٨) المرجع السابق ، ص ١٧ .

(٧٩) انظر الجزء الخاص بآيهاب حسن في الفصل الثالث .

(٨٠) ينتقل كولر أحيانا من تناول ما بعد الحدثية الى ما بعد الحديث أو ما بعد المودرنية بدون توضيح الفروق بين هذه المصطلحات .

(٨١) انظر الصفحات التي تتحدث عن جنكس في هذا الفصل وفي الفصلين الثالث والرابع .

(٨٢) — Koehler. « Postmodernismus » p. 17 ff.

(٨٣) حول هذه النقطة انظر الصفحات الخاصة بجنكس في التصدير والفصل الرابع . يختلف جنكس عن كولر في مسألة تزامن الحديث المتأخر وما بعد الحديث منذ الستينات من هذا القرن ، فيرى كولر أن ما بعد الحديث يبدأ من حيث انتهى الحديث المتأخر . وربما يتصور البعض أن عمارة ما بعد الحدثية التي يتحدث عنها جنكس تعقب الحدثية المتأخرة اعتبارا من الستينات بدلا من تزامنها معها ، ولذلك يقبل هؤلاء رأي جيمسون القائل بأن فندق بوناغنتير لبورتمان ( ١٩٧٠ ) مبنى على طراز ما بعد الحدثية .

(٨٤) يبدو أن كولر يستوحى بعض أفكار بيتر برجر

Peter Buerger التي طرحها في كتابه Theory of the Avant-Garde مانشستر ومينابوليس - ١٩٨٤ ) مثله في ذلك مثل كثير من النقاد الألمانين ( ومنهم هابرماس ) ، إذ يحذو كولر حذو بيرجر ، ومن بعده هابرماس ، في اختيار السيرياليين والداديين كنموذجين لرواد الحدثية (بدلا من الانشائية الروسية Constructivism في العشرينات ) . ثم دون مقدمات فيقول ان ريادة الحدثية ماتت بتلاشي هاتين الجماعتين . لمزيد من المناقشة حول مفهوم الريادية ، وحول نقد نظرة برجر المحدودة انظر الفصلين الثالث والرابع .

(٨٥) انظر حاشية ٨٠ أعلا .

(٨٦) فى مجموعة القصائد التى جمعها فيتس ( ١٩٤٢ ) ينسب استخدام مصطلح « ما بعد الحداثة » الى فيتس وليس الى هيس - تحديد تاريخ استخدام توييتى لمصطلح ما بعد الحديث بعام ١٩٤٧ - تفسير التقسيم الزمنى عند حسن لما بعد الحداثة .

(٨٧) على الرغم من ظهور كتاب جنكس المهم The Language of Post-Modern Architecture فى نفس السنة التى نشرت فيها مقالة كولر ( ١٩٧٧ ) فقد استخدم جنكس لفظ ما بعد الحديث فى مقال عن العمارة عام ١٩٧٥ ( انظر حاشية ٣٥ فى هذا الفصل ) ، وكما أشرنا كان المصطلح قد سبق استخدامه فى مجال العمارة فى كتابات جوزيف هودنوت ( ١٩٤٥ ) ونيكولاوس بفسنر ( فى الستينات ) . وقد حذا كولر حذو الكثير من المعلقين على مفهوم ما بعد الحداثة فى تجاهلهم المستمر لاستخدامه فى مجال العمارة خاصة عند الكتابة فى الأدب أو نظريات النقد الفرنسية رغم اشارة البعض الى أن فن العمارة هو المجال الذى اكتسب فيه المصطلح تعريفا واضحا خاصة أثناء الستينات عندما أخذت العمارة عن وعى ببعض سمات مفاهيم الأدب والنقد .

(٨٨) الى جانب الاشارات المعمارية المفقودة والمشار اليها فى الحاشية السابقة يرى هانز بيرتنز Hans Bertens أن كولر غفل أيضا عن ذكر الشاعر الأمريكى راندال جاريل Ranall Jarrell الذى استخدم مصطلح ما بعد الحديث فى مقال كتبه عن أحد أعمال روبرت لويل Robert Lowell ، وهو Lord Weary's Castle (١٩٤٦) ، وعن ذكر جون بيريمان John Berryman الذى أخذ استخدام المصطلح من بيرتنز . المقالة المذكورة لبيرتنز هى :

(The Postmodern Weltanschauung and its Relation to Modernism : an Introductory Survey. » in Douwe Fikkema and Bertens (eds.) Approaching Postmodernism (Amsterdam and Philadelphia, 1986), pp. 9-51.

(٨٩) انظر أيضا حاشية رقم ١ فى التصدير بخصوص رأى فولفجانج فيلش عن استخدام جون واتكينز تشابمان للمصطلح فى السبعينات من القرن التاسع عشر . ويتسبر كولر الى استخدام مصطلح ما بعد الحداثة فى نقد الفنون البصرية مثل أعمال جون بيرو كما ذكرنا ، وعدد مايو - يونيو ١٩٧١ من Art in America الذى يتساءل فيه Brian O'Doherty « ما هى ما بعد الحداثة ؟ ولكن كولر يعلق على السؤال بقوله انه ذو مغزى مجازى الى حد كبير حيث لم يقدم سائله ردا شافيا ) انظر Post modernismus لكولر ، ص ١٣ .



(٩٠) أمدنى برنارد سميث بهذه المعلومة عندما سألته فى إبريل ١٩٨٩ عن استخدام مصطلح ما بعد الحداثى Post-Modernist . وقد أشرنا الى أن أرنولد توينبى استعمل لفظ ما بعد الحديث Post-Modern فى ج ٥ من A Study of History ( ١٩٣٩ ) ص ٤٣ لوصف الفترة التى تعقب الحرب العالمية الأولى ، واستعمل المصطلح بالشكل نفسه فى الأجزاء التى صدرت عام ١٩٥٤ من الكتاب نفسه مشيراً الى عصر ما بعد الطبقة الوسطى بدءاً من عام ١٨٧٥ . ورغم أن سميث كتب عن ما بعد الحداثة قبل نشر الأجزاء اللاحقة من كتاب توينبى فيبدو أنه يتعامل مع جماعة من فناني ما بعد البرجوازية ، فجميع من يذكرهم لهم صلة بالمعتقدات الاشتراكية أو الشيوعية وأعمالهم الفنية تصور العاملين والفقراء وظروف معيشتهم ، لا الطبقة المتوسطة وحياتها .

— Bernard Smith. Place, Taste and Tradition. (٩١)  
(Oxford, 1979), p. 277.

(٩٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .

(٩٣) سميث . المرجع السابق ، ص ٢٧٠ - ٢٧١ .

(٩٤) توينبى A Study of History ، ج ٥ ، ص ٤٨٢ .

(٩٥) بعد أن كتب سميث هجومه على ما بعد الحداثة المعاصرة ( انظر حاشية ٩٩ ) ذكر فى إبريل ١٩٨٩ أنه استخدم لفظ ما بعد الحداثة فى عامى ١٩٤٤/١٩٤٥ لأن نوعية الفن التى كان ينطبق عليها بدت مختلفة عن غيرها من أعمال الحداثة ( انظر أيضاً حاشية ٩٨ ) .

(٩٦) لمزيد من الشرح حول هذه النقطة انظر الصفحات السابقة

عن توينبى .

(٩٧) ذكر كولر فى Post-Impressionis . أن البادية Post

شاع استعمالها بعد استخدامها فى مصطلح ما بعد الحرب Post-war ( الذى يرجع الى عام ١٩٠٨ وفقاً لقاموس أكسفورد ) ، وإلى جانب ما قاله كولر نجد أن هذه البادية استخدمت فى النقد الفنى أبان نفس الفترة تقريباً فى مصطلح ما بعد الانطباعية Post-Impressionis .

(٩٨) يشير سميث الى أن أسلوب

O'connor — Bergner — Counihan

يضم عناصر من التعبيرية الحداثية الى جانب موضوعات الواقعية الاشتراكية . وفى حديث مع سميث ( إبريل ١٩٨٩ ) ذكر أن ما بعد

الحدائثة عند هؤلاء تختلف عن الأشكال الأخرى للحدائثة . وفى موضع آخر يصف سميث تلك الواقعية الاشتراكية بأنها « اتجاه خلاق فى الفن الاشتراكي كادت الحرب أن تقضى عليه » ، ووصف سنوات ما بعد الحرب بأنها غير ملائمة للاتجاه الواقعي فى الفن. Australian Painting 1733-1970. ( اكسفورد - ١٩٦٢ ) ص ٢٣٣-٢٣٩ من الطبعة الثانية ١٩٧١ .

(٩٩) فى البداية لم يتذكر سميث أنه استخدم مصطلح ما بعد الحدائثة فى ما كتبه عام ١٩٤٥ وذلك عند سؤاله فى أبريل ١٩٨٩ ، وكان قد استعمله فى مختصر لمقال Theoria لبيتر فولر الذى نشر فى Australian Society ( مارس ١٩٨٩ ) ص ٤١ حيث قال « من أرجه الضعف الأساسية فى ما بعد الحدائثة التعامل مع التقاليد على أنها « فضلات بالية تمثل عبثا يجب التخلص منه أو استغلاله بلا رحمة » .

(١٠٠) يلاحظ أن سميث فى ما كتبه ١٩٤٤/١٩٤٥ لم يحمل فقط على التجريد الحدائث بل على الفاشية ومبادئها التى ازدهرت آنئذ . وفى خاتمة كتابه Place, Taste and Tradition ص ٢٨٠-٢٨١ يأخذ سميث عن ميلفين ريدر Melvin Rader هجومه على القيم الفاشية الذى جاء فى No Compromise (١٩٣٩) الذى يقول فيه : « يجب أن نذكر وجود اتجاه يتجسد فى أعمال راسكين وموريس ورايت وجروبيوس ومامفورد Mumford وغيرهم يؤكد أن للفن طبيعة جمعية وطبيعة وظيفية ديمقراطية » .

(١٠١) انظر الصفحات التى تدور حول نظرية Achillo Bonito Oliva عن « عبر الريادية » فى الفصل الرابع .

(١٠٢) كولر « Postmodernismus » ص ١٣ .

(١٠٣) - لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة انظر الفصل الرابع .

(١٠٤) انظر شرح معايير أوليفا الخاصة باتجاه « عبر الطليعية » .

تعريف ما بعد الصناعي :

- Daniel Bell. The Coming of Post-Industrial Society (١)  
(Harmondsworth, 1976), pp. 33 ff.

من الأعمال التي تتناول تاريخ مصطلح مجتمع ما بعد التصنيع  
Post-industrial أيضا :

- Krishan Kumar. Prophecy and Progress : the Sociology of Industrial and Post-Industrial Society (Harmondsworth 1978).

(٢) في ص ٣٧ من « ظهور مجتمع ما بعد التصنيع » لبل يقول انه  
صاغ هذا المصطلح عام ١٩٥٩ بدون أن يعلم شيئا عما سبقه من استعمالات  
عند بنتى وريزمان .

(٣) بل . المرجع السابق ، ص ٣٩ .

(٤) رئيس تحرير The New Age فيما بين ١٩٠٧ و ١٩٢٢ كان  
Orage

(٥) نشر هذا الكتاب في لندن عام ١٩١٤ .

(٦) لمزيد من التفاصيل عن هذه المجموعة وعن العلاقة التي ربطت  
بنتى وكوماراسوامي ، انظر :

Roger Lipsey. Coomaraswamy : his Life and Work (Princeton, 1977),  
Chapter 9.

- Arthur J. Penty. Post-Industrialism. (London, 1922), (٧)  
p. 45.

يضيف بنتى قائلا : « الفنون الأخرى تموت بسبب منافسة العمليات  
الميكانيكية لها بشكل أو بآخر . فالمنتجات الرخيصة أفسدت سوق فن  
التصوير ( الرسم ) ، واضطرت الموسيقى للدخول في منافسة مع  
الجرامفون ، والمسرح في منافسة مع السينما » . وفي عمل سابق له  
بعنوان :

Old Worlds for New. (London, 1917), pp. 157 ff.



يدين بنتى آثار تقسيم العمل فى مجتمع ما بعد التصنيع على مهنة  
المصمم المعمارى ، ومن تلك الآثار تحول المعمارى الى عبد وسيط مثل  
المساح او وكيل العقارات .

Arthur Penty. The Elements of Domestic Design (٨)  
(Westminster, 1930), p. 2.

(٩) فى ص ٤٢ من Post-Industrialism كتب بنتى يقول « العمل  
بالمكينات لا يخلق روحا وانما ينتج أشياء سليمة الأبعاد ، جيدة اللون  
والتصميم ، أما الروح فتظل مفقودة . فالروح نعر على الآلة » .

Penty. The Elements of Design, p. 4. (١٠)

يعد بنتى العمارة النورماندية ضمن العمارة البدائية ولكنه يمتدح  
ما يراه على أنه عمارة النهضة الدارجة تمتزج فيها العناصر البدائية  
بالكلاسيكية . واعتبر أن احياء هذه العمارة الدارجة نتاج لحركة الملكة  
آن ( فى السبعينات من القرن التاسع عشر وما بعدها ) التى أدت الى « كل  
ما هو نابض فى عمارة اليوم — احياء الطراز المنزلى وحركة الفنون  
والصنائع وحركة النهضة الجديدة » . ( ص ٣ — المرجع السابق ) . وفى  
ص ٥ من المرجع نفسه يقول بنتى « لابد من دراسة الأعمال القديمة ،  
ومقاومة كل محاولات الاطاحة بالتقاليد ، والاصرار على تفسير التقاليد  
بروح أكثر تحررا ، وفى الوقت نفسه لابد أن نطعم التقاليد الموروثة  
بافكار جديدة تلقى قبولنا » . ويضيف بنتى « بالمزج بين القديم والجديد  
نصل الى نمو حقيقى » ، ونعيد اقامة الموروثات الشائعة فى حاضرنا .

(١١) على سبيل المثال انظر الفقرات المقتبسة عالياه ، وانظر :

Penty. Post-Industrialism, p. 149.

حيث يمتدح حركة الفنون والصنائع التى أوجدت « عددا من  
الحرفيين يتقنون صنعتهم » تمهيدا لاحياء الحرف على نطاق واسع .

(١٢) على سبيل المثال انظر المرجع السابق لبنتى ، ص ١٤٨ . على  
الرغم من أن بنتى ينتقد حركة الفنون والصنائع هنا لافراطها فى التركيز  
على « الحرف الزخرفية » فانه يعترف بأن ذلك مرده الى عدم توافر الأموال  
للقيام بمشروعات أخرى .

(١٣) على سبيل المثال انظر :

— Ananda K. Coomaraswamy. The Arts and Crafts of India and  
Ceylon (London and Edinburgh, 1913), p. 34.

أشرنا الى أن ماكس فيبر قدم وصفا للمودرنية فى :

— Economy and Society, ed. Guenther Roth and Claus Wittich (Berkeley, Los Angeles and London, 1978), p. 436.

الذى كتبه فيما بين عامى ١٩١٠ و ١٩١٤ ، وطبقا لهذا الوصف يقارن فيبر بين اقتصاد الهند القائم على الحرف من جانب واقتصاد نقيض له من جانب آخر هو التكنولوجيا الحديثة المنظمة وأساليب الإنتاج المعتمدة عليها ، والرأسمالية الحديثة . ( انظر المقدمة — حاشية رقم ٢ ) . يلاحظ أن كلمة Villagism ( النظام القروى ) تستخدم للإشارة الى أعمال كومارا سوامى فى (Lipsey. Coomaraswamy, p- 114) عند الحديث عن العودة الى تقسيم العمل على غرار مجتمعات ما قبل التصنيع .

(١٤) على سبيل المثال يشير بنتى الى كتاب كوماراسوامى عن الحرف فى الهند وعن نقابات الحرفيين فى كتابه Old World for New ص ٤٧ . ويرى بنتى أن لنقابات الحرفيين وظيفتين هما تبادل العون وحماية معايير الإنتاج ضد العيوب التجارية .

(١٥) انظر تصدير بنتى لكتابه Post-Industrialism ، فى الجزء التالى من نص هذا الكتاب .

(١٦) المرجع السابق — بنتى ، ص ١٤ .

(١٧) نعود الى هذا الموضوع عند الحديث عن فريدريك جيمسون فى الفصل الثالث ، والفقرات المتعلقة بذاوله لنظريات إيرنست ماذيل ليهرن على أن مجتمع ما بعد التصنيع ما هو الا مجتمع الرأسمالية المتأخرة . وجدير بالذكر أن كثيرا من النظريات التى ظهرت مؤخرا عن مجتمع ما بعد التصنيع لا تنكر أنه مجتمع رأسمالى أو رأسمالية متأخرة ، ولكن هذه النظريات تحذو حذو بنتى فى أن مصطلح ما بعد التصنيع يربط تلك الظاهرة بعناصر التصنيع الرأسمالية وبالتحديد بموضوعات صناعية مثل تقسيم العمل ودور الآلة فى هذا التقسيم .

— Penty Post-Industrialism, pp. 49-50. (١٨)

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٣ . يربط بنتى بين هذا الاكتشاف المثير

وقراءته لكتاب : Max Beer. History of British Socialism.

Lipsey. Coomaraswamy, p. 117.

بنقل ليبسى عن : Sir Herbert Reed. Art and Industry. 1934.

وصف بنتى بأنه « رجعى متطرف » كما يقول هيربرت ريد عن إيريك جيل Eric Gill وهو من أصدقاء كوماراسوامى أيضا « انه ناقد نافذ البصيرة من نقاد النظام الصناعى » ( يقتبس ريد بعض فقرات كتبها بنتى فى The Criterion ، ج ١٣ ، ( ١٩٢٤ ) ، ص ٣٦٨ ينتقد فيها جيل لنصيحته المعماريين والفنانين والحرفيين بأن « ينصرفوا عن نظام التصنيع » ) • ونرى ليبسى نفسه ينتقد بنتى ( Coomaraswamy ص ١١٣ ) لاعتقاده باستحالة ظهور نظام معمارى جديد من المواد الصناعية الحديثة . ويرى هذا الموقف موقفا « شاذا وسخيفا » ، ويرى أن بنتى قد فاته ملاحظة بشائر « العمارة الجديدة التى تلوح فى الآفاق » ، ولكن يمكننا ببساطة القول بأن بنتى لم ترق هذه البشائر ( انظر ما تقدم عن آراء بنتى عن العمارة ) • ويلاحظ أن نقد بنتى للحدائث بسبب اعجابها بالآلة أمر موجود أيضا عند بعض فناني ما بعد الحدائث ونقادها المحدثين ، ولكن ليس بالضرورة أن يوافق بنتى عن ابتعاد هؤلاء عن « البساطة » أو « مزاولتهم » للحديث بطرز أخرى حيث أن استخدام « الحديث » يعنى استخدام مواد حديثة وتقسيم العمل الى جانب الطراز الحديث •

(٢١) انظر حاشية ١٧ فى هذا الفصل •

(٢٢) Boris Frankel. The Post-Industrial Utopians (Oxford and Cambridge, 1987), p. 8.

يحدو فرانكل حدو بل فى وصفه بنتى بأنه يقتفى آثار موريس وراسكن ( انظر حاشية ٢٣ ) ، ولكنه يضع بنتى على النقيض من بارو Rudolf Bahro وبيتر فولر وغيرهما من المعجبين بمجتمع الحرف باعتبار أن هؤلاء يودون تجاوز الرأسمالية والمضى للأمام لا العودة الى الوراء • ولعل هذا القول سليم الى حد ما ( انظر الفصل الخامس عن فولر ) الا أننا نلقى مشكلة فى أن فرانكل ينتقل فجأة من الحديث عن المجتمع الصناعى الى الحديث عن المجتمع الرأسمالى بحيث لا يتضح للقارئ التقابل بين مفهوم ما بعد التصنيع عند بنتى وآراء الآخرين عن نظام التصنيع • ونجد دراسة أخرى عن بنتى فى : Mark Swenarton. Artisans and Architects : the Ruskinian Tradition in Architectural Thought (London, 1989), pp. 167-88. الفصل الخاص بآثر بنتى ونقابات البناء ، الذى يشير الى مزج الأفكار المحافظة والاشتراكية فى فكر بنتى بالاضافة الى ما يصنفه سوينارتون بأنه اهتمام متأخر من جانب بنتى بالأفكار الفاشسية ( التى اعتبرها بنتى اقرب الى بعض افكار الاشتراكية النقابية - وليس كلها -



من الشيوعية ) . وعلى الرغم من أن سوينارتون يحلل أفكار بنتى المعمارية والاشتراكية فإنه لا يذكر كتاب Elements of Domestic Design (١٩٣٠) لبنتى ، ولا كتبه عن ما بعد عصر التصنيع .

(٢٣) على سبيل المثال انظر :

Arthur J. Penty. Old Words for New, pp. 57 ff.

يؤكد بنتى أن محور التصنيع هو تقسيم العمل مما يؤدي الى سوء استخدام الآلة . كما كتب بنتى في المرجع نفسه ، ص ١٥٧ وما بعدها ، عن مهنة المعماري ، وعن « عدم تكافؤ هذه المهنة مع التصنيع » بسبب تشجيع التصنيع لتقسيم العمل ( انظر أيضا حاشية رقم ٧ في هذا الفصل ) .

Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 37. (٢٤)

في ص ٣٩ يتحدث بل عن استخدام مصطلح ما بعد التصنيع في أعمال Keniston و Goodman ( ١٩٧١ ) ، فيقول انه يشير الى ميار مضاد للمادية عند الشباب في ذلك الوقت ويضيف أن رأيه عن مجتمع النقابات الحرفية قريب من اعتقاد جودمان في وجود « عودة » الى « الاقتصاد الفردي » المستقل عن اسراف الحضارة المبنية على الآلة .

(٢٥) يشير بنتى الى راسكن في صفحتي ٧٩ - ٨٠ من Old Worlds for New في ختام الفصل المتعلق بتقسيم العمل ، حيث يشير بالتحديد الى ملاحظات راسكين عن التفكك بين البشر كنتيجة لتقسيم العمل وذلك في كتاب راسكين The Stones of Venice .

Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 37. (٢٦)

ينتقل بل من الحديث عن ريزمان الى بنتى .

— Penty. Old Worlds for New, pp. 176 f. (٢٧)

في ص ٩١ يقول بنتى : « يستحيل على من يقدرسون الآلة أن يستخدموها كالعبيد » . وفي Post-Industrialism (١٩٢٢) يقول في صفحة ٥٧ ان نقده للآلة « لم يكن موجها للآلة في حد ذاتها بل الى استخدامها دونما قيد والتجاهل المتعمد للنتائج الاجتماعية والاقتصادية لاستخدامه الآلة » ولكنه ظل متمسكا بنقده لتقسيم العمل « الذي هو سبب سوء استخدام الآلات » .

— Riesman. « Leisure and Work in Post-Industrial Society. » in E. Larrabee and R. Meyersohn (eds.), Mass Leisure (Glencoe, Ill., 1958), pp. 363-85. (٢٨) انظر :

— Bell, The Coming of Post-Industrial Society, pp. 37 f. وانظر  
يختلف ريزمان كثيرا عن بنتى ولكنه لا يفوته ان ينتقد « مجتمع  
الراحة » الجديد .

— Bell. The Coming of Post-Industrial Society, (٢٩)  
pp. 449 ff.

(٣٠) سنناقش بعض هذه النظريات المعاصرة بعد حين . وقد أشرنا  
فى الفصل الأول الى ان أميتاى اتزيونى وصف حقبة ما بعد الحديث فى  
١٩٦٨ بأنها تنقسم « بتحويلات جذرية فى تكنولوجيا الاتصال والمعرفة  
والطاقة عقب الحرب العالمية الثانية » ، فى قائمة السمات المحددة  
لخصائص تلك الحقبة .

— Bell. The Coming of Post-Industrial Society, pp. 38- 9 (٣١)

فى ص ٥٢-٥٣ ينتقد بل ما كتبه أميتاى اتزيونى (١٩٦٨) لأنه  
يوحى بأن حقبة ما بعد الحداثة شهدت « تحولا جذريا فى تكنولوجيا  
الانصالات . . . والمعرفة » دون أن يقدم دليلا مقنعا على ذلك . الا ان  
اتزيونى فى حقيقة الأمر يحدد سمتين على الأقل من سمات مجتمع ما بعد  
التصنيع يستفيد منهما بل فى كتابه ، وهما تضائل قوة العمل ( قارن  
اتزيونى The Active Society ، ص ٥٢٨ ، بيل The Coming of Post-  
Industrial Society ، ص ٣٤٤ ) ، وظهور العلمانية ( اتزيونى ،  
ص ٦٠٣ - بل ، ص ٤٧٧ ) . كما يكتب بل ان هذين الملمحين يميزان  
مجتمع ما بعد التصنيع ( حيث يتحدث فى ص ٣٤٤ من المرجع نفسه  
عن قوة نظم الحكم وقوة العلم التى ستعلو على قوة العمل والانتاج ) ،  
وفى الوقت نفسه يرى بل ان المجتمع الحديث والمجتمع بعد الحديث يفتقران  
الى القيم اما اتزيونى فكان يتطلع الى ما بعد الحديث لارساء قيم جديدة  
يتعارف عليها ( المرجع السابق لاتزيونى ص vii ، وص ٤٣٢ وما بعدها ،  
والعرض التالى لآراء بل عن ما بعد الحداثة ) .

— Alvin Toffler. Future Shock (London, 1970). (٣٢)

يصف توفلر مجتمع المستقبل بأنه مجتمع فوق صناعى لا مجتمع  
بعد صناعى ، كما يراه خاضعا للتكنولوجيا ، وللمذاهب بتعريفاتها كما قال  
اتزيونى فى The Active Society ، ص ٦٠٢ ، وليزلى فيدلر فى The  
New Mutants ( ١٩٦٥ ) ( انظر الفصل الأول عن فيدلر والفقرات  
والحواشى التالية على بل وفيدلر ) .

(٣٣) فى مقال فيدلر ( ١٩٦٥ ) ذكر مككوهان McLuhan ضمن

كتاب ما بعد الحداثة ( انظر ص ١٩١ ، ورقم ٥٣ ) وأهم أعمال مكلوهان هي  
The Mechanical Bride : Folklore of Industrial Man (New York, 1951)

- Explorations in Communication, with E.S. Carpenter (Boston, 1960).
- The Gutenberg Galaxy : the Making of Typographic Man (Toronto, 1962).
- Understanding Media : the Extensions of Man (New York, 1964).
- The Medium is the Massage : an Inventory of Effects, with Quentin Fiore (New York, 1967).

ويلاحظ أن مفهوم مكلوهان عن « القرية الكوكبية » يختلف كثيرا عن القرى التي كانت موجودة قبل التصنيع والتي يشيد بها كل من كوماراسوامي وبينتي . فعلى الرغم من أن القرية الكوكبية تحقق الاتصال بين كافة الشعوب من خلال رسائل الصناعات الالكترونية فإنها في الوقت نفسه تؤدي الى زيادة تقسيم العمل بدلا من تقليله أي أنها تحمل صفة مميزة لمجتمع التصنيع .

(٣٤) لم يكثر بودريالار من استعمال مصطلح « ما بعد الحداثة » Postmodernism , رغم أنه يصف ما بعد المودرنية بأنها عملية تدمير المعنى في مقاله : On Nihilism ( ١٩٨١ ) الذي نشر في « On the Beach » ج ٦ ( ربيع ١٩٨٤ ) ، ولكن أعمال بودريالار نشرت في مجموعات مختلفة من المقالات حول هذا الموضوع ، ووصفه آخرون بوصف « بعد الحداثة » ( على سبيل المثال النبذة المكتوبة على غلاف الترجمة الانجليزية لكتابه Amérique ) ( لندن ونيويورك - ١٩٨٨ ) وكما سيتضح في الفصول القادمة فإن سمات القرية الكوكبية عند مكلوهان استوحاها ايهاب حسن لوصف ما يسميه ما بعد الحداثة Postmodernism ، كما يستخدم تشارلز جنكس مصطلح « القرية العالمية » في سياق وصفه لمجتمع ما بعد التصنيع .

- Baudrillard. « The Orders of Simulacra » in Simulations, translated by Philip Beitchman (New York, 1983), pp. 119, 123 and 126. (٣٥).
- Baudrillard. « Requiem for the Media » in For a Critique of the Political Economy of the Sign, translated by Charles Levin (St Louis, 1981), p. 177. (٣٦).



— Baudrillard « The Ecstasy of Communication » in Hal Foster (ed.), Postmodern Culture (London, 1958), pp. 126-34. (٣٨)

— Baudrillard. « The Ecstasy of Communication », p. 127. (٣٩)

فى ص ١٢٨ يتحدث بودريالز عن هذه الحقبة بوصفها حقبة « الواقع الفائق » ( وهو مفهوم استوحاه كتاب آخرون لوصف « ما بعد الحديث » ، وسنعود اليه فى الفصل الثالث ) . كما يفصل بودريالز هذا المفهوم قائلا : « ان ما كان يحيا على الأرض فى صورة المجاز - أصبح الآن يتبدى فى الواقع دون أى استعارة ، يتبدى فى فضاء مطلق هو فضاء المحاكاة » .

— Baudrillard. « The Implosion of Meaning in the Media and the Implosion of the Social in the Masses. » in Kathleen Woodward (ed.) The Myth of Information. Technology and Post-industrial Culture (London, 1980). pp. 137-48. (٤٠)

(٤١) على سبيل المثال انظر :

— McLuhan's « Dialogue » with G.E. Stearn. in McLuhan : Hot and Cool, ed. Gerald Emanuel Stearn (Harmondsworth, 1968), p. 336

— Baudrillard, « Design and Environment », in For a Critique of the Political Economy of the sign, p. 199. (٤٢)

فى ص ١٨٦ وما بعدها يتحدث بودريالز عن تسلط فكرة العلامة Sign على التفكير الحديث تحت تأثير الباوهاوس « Bauhaus » .

— Baudrillard. « Requiem for the Media », p. 164. (٤٣)

— Douglas Kellner. « Postmodernism as Social Theory », in Theory, Culture and Society. Vol. 5, nos. 2-3 (June 1988), pp. 247 ff.

يصف كلنر بودريالز بأنه « أول منظر اجتماعى يعتد بالتكنولوجيا المتطورة » ، وبأنه كون « اتجاهات معينة فى العصر الحاضر يسقطها على نموذج المحاكاة الخاص بما بعد الحديث بوصفها أزمة المودرنية » وقد كتب كلنر كتابا آخر عن بودريالز هو :

Jean Baudrillard : from Marxism to Postmodernism and Beyond (Oxford and Cambridge 1989).

وفيه يقول ، فى ص ٢٠ ، ان كتاب بودريالز On Nihilism

هو الكتاب الوحيد حتى ذلك الحين الذى عرض نظريته بوصفها نظرية  
عن ما بعد المودرنية .

(٤٥) انظر الأجزاء الخاصة بليوتار وجيمسون فى الفصل التالى .

— Dick Hebdige. *Hiding in the Light. on Image and Things* (London and New York 1988), p. 195.

(٤٧) سنعود الى بعض هذه النقاط فى فقرات تالية .

يدرج ريتشارد كيرنى تعريفات كثيرة مختلفة عن ما بعد الصناعى  
فى حديثه عن مجتمع ما بعد التصنيع بوصفه مجتمعا « محكوما بوسائل  
الاتصال » « على حد تعبير بل » .

— Richard Kearney, *The Wake of Imagination* (London 1988),  
pp. 380 ff.

وسنرى أن السمات الأساسية لمجتمع ما بعد التصنيع عند بل تختلف  
كثيرا عن تلك الصورة الخاضعة للتكنولوجيا خضوعا مصيريا كما  
يعرضها كيرنى .

(٤٨) يختم تورين نسخ كتابه الصادرة بعد عام ١٩٦٨ بمطالبة  
علماء الاجتماع بالتحديد أن يشرعوا فى أحداث تغيير اجتماعى ، ولا يبدى  
أى تفاؤل بشأن امكانية قبولهم هذا التحدى أو الاضطلاع به . وفى كتاب  
آخر لأندريه جورز :

*Farewell to the Working Class : an Essay on Post-Industrial Socialism.*  
1980 (translated by Mike Sonenscher (London, 1982).

نجد خاتمة تستلهم المجتمع الفاضل الى جانب التشاؤم مثل ما فى  
ص ٧٣ : « لقد وصل التقدم الى أعتاب مرحلة يتحول بعدها الموجب الى  
سالب ، ان المستقبل محفوف بالأخطار ، ولا يبشر بأى أمل . لقد أوصلنا  
السعى المستمر نحو الانتاج الى البربرية والقهر » . ويرى جورز أن  
الفرد قادر على التخلص من القهر ، ولكنه يعتبر أن هذا الفرد عضو فى  
« لا طبقة اللامنتجين » فى مجتمع ما بعد التصنيع . ونظرا لاعتقاد جورز  
فى امكانية العمل فهو أقل تشاؤما من بودريار ، ولعل جورز هنا يحذو  
حذو ماركيز ( المرجع السابق لجورز ، ص ٨٥ ) فى اتخاذه موقف  
وسيط بين الانتاج والحرية ، وهو ما نجده كثيرا عند بودريار فى نقده  
« لشبح الانتاج » ( على سبيل المثال انظر كتاب بودريار *The Mirror of*  
*Production* ( سانت لويس - ١٩٧٥ ) . وختاماً فإن مجتمع ما بعد

التصنيع المثالي عند جورز يتحرر فيه العمال ليعملوا في « أوقات يختارونها بمحض إرادتهم » . ( المرجع السابق لجورز ، ص ١٤٤ ) .

— (٤٩) Alaine Touraine. The Post-Industrial Society, Tomorrow's Social History : Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society. Translated by Leonard F. Mayhew (London, 1974), p. 3.

في ص ٦٩ يقول تورين ان مصطلح التكنوقراطية يرجع الى حد ما الى مفهوم جورفيتش Georges Gurvitch عن « البيروقراطية - التقنية » الذي يشير الى « ارتباط التكنوقراطية بالبيروقراطية والاتجاه الى التقنيات » . جورفيتش هو أحد المعلقين على ماركيز ، وسان سيمون (Saint-Simon)

— Gurwitch. Industrialisation et technocratie (Paris, 1946), pp. 179-99.

(٥٠) تورين The Post-Industrial Society ، ص ٣ .

(٥١) المرجع السابق ، ص ١٠ .

(٥٢) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص ٤٩ .

(٥٤) المرجع السابق ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٥٥) انظر حاشية ٤٨ .

(٥٦) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 14 ff.

— Penty. Post-Industrialism, p. 13. (٥٧)

وانظر أيضا حاشية ١٢٨ عن تصوير أرنولد توينبي ( ١٩٥٤ ) للحقبة ما بعد الحداثة بوصفها حقبة النمو الجديد للمعرفة العلمية .

(٥٨) انظر على سبيل المثال :

Penty. Old Worlds for New, pp. 145 ff.

———. Post-Industrialism, pp. 16 ff.

(٥٩) يعود تاريخ تصدير بل الى عام ١٩٧٣ ، ويبدأ بالإشارة الى

أرنولد توينبي وأعماله عن تاريخ الحضارة في العالم (Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. ix.) ولكنه لا يشير الى استخدام

توينبي لمصطلح « ما بعد الحديث » .



وجدير بالذكر أن ثمة اختلافا كبيرا بين « ما بعد الحديث » عند  
توينبى و « ما بعد الصناعى » عند بل ، فالأول يستخدم فى أجزاء  
A study of History . ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية لم يهتم  
عصر ما بعد الطبقة المتوسطة ، أو عصر البروليتاريا ، أما الثانى فيصف  
ظهور الأعمال المكتبية وانتشارها لتغطى على الأعمال الشاقة التى تتطلب  
جهدا بدنيا .

(٦٠) Bell, The Coming of Post-Industrial Society, p. 13.

(٦١) بل - المرجع السابق ، ص x . يشير بل هنا الى ماركس  
على وجه التحديد .

(٦٢) المرجع السابق ( ص xi ) حيث يوضح بل أنه يحاول  
استخدام تحليل للمفاهيم من نوع جديد ، وهو تحليل « البنيات والهيكل  
المحورية » المستخدمة « كوسيلة لتنظيم الخضم الهائل من وجهات النظر  
المحتملة حول التغير التاريخى على أكبر مستوياته » . وفى ص ١٠ يقول  
بل « ان فكرة المبادئ والهيكل المحورية ليست محاولة لتحديد السببية  
( وهو ما يمكن تحديده فى اطار نظرية عن العلاقات العملية ) وانما  
محاولة لتحديد المركزية » . ولعل هذا بمثابة بحث عن مبدأ تنظيمى  
أو « مبدأ باعث للطاقة energizing principle » مثلما ذهب اليه ماركس فى  
قوله بأن انتاج السلع هو المبدأ المحورى فى الرأسمالية ، أو مثل فيبر  
بالنسبة لعملية الترشيح . ويلاحظ أن العبارة المأخوذة من التصدير فى  
كتاب بل بها لفظ determining أى « محدد » . ولكن بل فى كتابه :

The Coming of Post-Industrial Society, p. 13.

يقول ان مجتمع ما بعد التصنيع ليس من شأنه تحديد كيفية تصرف  
الأفراد ولكنه يطرح أسئلة يوجهها اليهم وإلى بقية المجتمع .

(٦٣) المرجع السابق - ص x .

(٦٤) يقدم بل وصفا موجزا لنظام التصنيع فى The Coming of  
Post-Industrial Society ، ص ix-x .

(٦٥) يتحدث بل أيضا عن مفهوم مجتمع ما بعد التصنيع فى  
الخاتمة ( المرجع السابق ، ص ٤٨٧ ) بوصفه « بنية نظرية اجتماعية »  
من نوع مثالى .

(٦٦) المرجع السابق - ص xi .

(٦٧) المرجع السابق - ص ٣٦ .

(٦٨) المرجع السابق .

(٦٩) انظر بل - المرجع السابق ، ص ٣٧ .

(٧٠) انظر بل - المرجع السابق ، ص ٢١٤ .

(٧١) انظر الصفحات التي تتناول ليوتار في الفصل الثالث .

— Bell, The Coming of Post-Industrial Society, (٧٢)  
pp. 382-3.

— Jean Francois Lyotard. The Postmodern Condi- (٧٣)  
tion : a Report on Knowledge, translated by Geoff  
Benington and Brian Massumi (Manchester. 1984), p. 45.

(٧٤) المرجع السابق ، ص ٤٦ .

Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 14. (٧٥)

(٧٦) انظر المرجع السابق لبل ، ص ١٤ وما بعدها .

(٧٧) في ص ١٣٤ يقول بل ان التقديرات التي يعطيها عن النقطتين  
الأوليين تخص حجم العمل الخدمي الذي كانت النساء يقمن به في الماضي،  
حيث تستند هذه التقديرات الى اعداد العاملين الذكور فقط .

(٧٨) يشير انطوني جيدنز في مقاله :

The Perils of Punditry : Gorz and the End of the Working Class.  
in Anthony Giddens. Social Theory and Modern Sociology

Ulf Himmelstrand الى تعريف (Stanford, 1987), pp. 272 ff.

للطبقة العاملة التي يراها حورز آخذة في الانقراض ، بأن يدخل فيها  
العاملين في المكاتب ومجال الخدمات الذين يستبعدهم بل ، وغيره من  
أصحاب نظريات مجتمع ما بعد التصنيع ، من الطبقة العاملة التقليدية .  
ويمكن القول بأن كافة أعمال الخدمات التي يدرجها بل في مجتمع ما بعد  
التصنيع تقتضى بالضرورة المعرفة النظرية التي يصفها في البند الثالث  
بالمبدأ المحوري في مجتمع ما بعد التصنيع .

— Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 43. (٧٩)

(٨٠) استعرضت هذا الموضوع في كتاب آخر بعنوان

— Marx's Lost Aesthetic (Cambridge, 1984).

- The Concept of the Avant-Garde : from the Modern to the Post-Modern : Agenda 1/2, Melbourne (August, 1988), pp. 23-4.

ولا تزال الطبقات المتوفرة بالانجليزية من أعمال سان - سيمون هي :

- The Political Thought of Saint-Simon, edited by Ghita Ionescu (Oxford, 1976).

ومجموعة الأعمال المختارة من سان - سيمون التي أصدرها

Keith Taylor

- Henri Saint-Simon (1760-825) : Selected Writings on Science, Industry and Social Organization (London, 1975).

ويرى سان - سيمون أن الرواد من العلماء والصناعيين والمهندسين والفنانين سيتفهمون الأفكار الجديدة ويهزمون قوى الجمود ، ويسهمون اسهاما كبيرا فى رفاهية الصناع بفضل ما يقدمونه للحرفيين من تصميمات ونماذج . انظر :

- Ionescu : The Political Thought of Saint-Simon p. 132).

أو بصنع منتجات لها قيمة عملية وجمالية فى ان واحد ( انظر يونسكو المرجع السابق ، ص ٢٢٣ ، وتايلور Henri Saint-Simon ، ص ١٩٤ ) .

- Bell. The Coming of Post-Industrial Society, pp. (٨١) 212 ff.

(٨٢) انظر يونسكو. The Political Thought of Saint-Simon, p. 233.

- Lettres d'un habitant de Geneve à ses Contemporains' in Taylor. Henri Saint-Simon (1760-1825), p. 71. (٨٣)

(٨٤) انظر يونسكو ، ص ٢٢١ - ٢٢٢ .

- The Political Thought of Saint-Simon.

- Walter Benjamin's ninth « Thesis on the Philosophy of History' in Illuminations, edited by Hannah Arendt, English Translation of 1968 by Harry Zohn (New York, 1969), pp. 257-8. (٨٥)

تبدا الأجزاء الخاصة بما بعد الحداثة فى :

Dick Hebdige. Hiding in the Light. pp. 180-1.

بصورتين « ملك التاريخ » لا صورة واحدة .

(٨٦) على الرغم من انتقاد ليونارد للدلالات العسكرية لمفهوم الريادية



« المشار إليها في الفصل الثالث - حاشية ١٠٠ ) فان أعماله بها شيء من التأثير ببعض العناصر المستوحاة من مفهوم سان - سيمون عن الريادية ومنها الايعاء بأن صفة الريادية تنسب الى أعمال أولئك الذين يفكرون خطاب الحداثة .

- Ken'ichi Tominaga. « Post-Industrial Society and Cultural Diversity » in Survey, Vol. 16, no. 1 (Winter 1971), pp. 68-77. (٨٧)

في هذا الجزء مقالات أخرى مثل :

- Daniel Bell. « Technocracy and Politics ».  
— Jean Floud. « A Critique of Bell. »  
— Peter Wiles. « A Comment on Bell. »  
— François Bourricard. « Post-Industrial Society and the Paradoxes of Welfare ».  
— Giovanni Sartori. « Technology Forecasting and Politics ».

وقد نشر بل استكمالاً لمقالته تحت عنوان :

- The Post-Industrial Society : the Evolution of an Idea. Survey, vol. 17, no. 2 (Spring 1971), pp. 102-68.  
— Tominaga. Post-Industrial Society and Cultural Diversity. p. 68. (٨٨)

يقول توميناغا ان سان-سيمون استحدث مصطلح المجتمع الصناعي industrial society في عام ١٨٢١ ، ونجد أيضا تواريخ أخرى عديدة نظن انها بداية استخدام هذا المصطلح . فعلى سبيل المثال :

Barry Jones. Sleepers Wake ! Technology and the Future of Work. (Melbourne, 1982), p. 2.

يقول جونز ان الدورية التي كان يصدرها أوجست كونت Auguste Comte بعنوان L'industrie هي أول من استحدث كلمة المذهب الصناعي industrialisme في عام ١٨١٦ . أما كيت تايلور الذي جمع نخبة من أعمال سان سيمون في : Henri Saint-Simon (1760-1825).

فيقول في ص ٤٧ ان سان-سيمون الذي كان أوجست كونت يعمل لديه سكرتيراً آنئذ استحدث مصطلح « الصناعي » في السنوات الأولى من حقبة عودة الملكية Restoration للإشارة إلى أي فرد ينتمي لأية طبقة

من الطبقات المنتجة ، ويقول ان سان - سيمون كان يستخدم مصطلح  
الصناعى بعد عام ١٨٢٠ مشيرا الى من يقومون بالمهام العملية فى  
المجتمع الصناعى ، ولكنه أيضا استخدمه بهذا المعنى نفسه عام ١٨١٥ فى  
عمل غير منشور بعنوان :

« Aux Anglais et aux Français qui sont zélés pour le bien public ».

انظر المرجع السابق لتايلور ، ص ٤٧ ، ٥٩ .

Tominaga. Post-Industrial Society and Cultural Diversity, (٨٩)  
p. 69.

(٩٠) المرجع السابق . يصف بل مجتمع ما بعد التصنيع بأنه  
meritocracy ( مجتمع العلميين والمتفوقين ) ص ٤٣ . انظر بالمقارنة  
مقولة سان - سيمون الشهيرة « كل بحسب قدراته » Ionescu. The Political  
Thought of Saint-Simon ص ٢٨ . ويستخدم بل أحد تعريفات القرن  
العشرين للفظ « merit » ( ميزة ) وهو نسبة الذكاء IQ بالاضافة  
الى الجهد المبذول ، ولكن يمكن القول أيضا بأن « القدرات » عند سان-  
سيمون تعنى أن ثمة ما يثبت وجود هذه القدرات وهو ما نعرفه الآن  
بلفظ « merit » .

(٩١) Tominaga. Post-Industrial Society and Cultural  
Diversity, p. 69.

يشير توميناغا الى سان - سيمون ، رغم أن العبارة التى يقتبسها  
عنه لا تعطى سوى لمحة سريعة لجماع الأفكار عند سان - سيمون والتى  
يمكن ربطها بنظريات أحدث عن مجتمع ما بعد التصنيع .

(٩٢) Daniel Bell. Technocracy and Politics, p. 2.

نشرت بعض اسهامات بل فى The Coming of Post-Industrial Society.

(٩٣) Bell. Technocracy and Politics, p. 3.

(٩٤) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 115.

(٩٥) المرجع السابق .

(٩٦) يقول بل هنا انه يمكن تقسيم المجتمعات الى ما قبل الصناعية  
والصناعية وما بعد الصناعية بفرض التحليل ، ولكن هذه التقسيمات مجردة  
مثل نظرية فحسب .

— Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 344. (٩٧)

في هذا المرجع نفس يقول بل ( ص ١٢٨ ) « ان نمو متطلبات التقنية والمهارات المهنية يضع شروطا للدخول الى عصر مجتمعات ما بعد التصنيع وهذه الشروط هي التعليم وفرص الحصول على التعليم العالي »

(٩٨) مدونات ماركس التي كتبها عام ١٨٤٥ وفيما بين ١٨٥٨-١٨٦٢

Babbage. On the Economy of Machinery and Manufacture (1832). عن :

محفظة في معهد التاريخ الاجتماعي في أمستردام ، وتتضمن مقتطفات مقتطفات عديدة من الفصول التي كتبها بابيج عن تقسيم العمل .

(٩٩) انظر تصدير الطبعة الاولى من :

Babbage. On the Economy of Machinery and Manufacture. (London, 1832).

(١٠٠) على سبيل المثال انظر :

Dictionary of Scientific Biography, edited by Charles Coulston Gillispie (New York, 1970), vol. 1, p. 355.

— Charles Babbage and his Calculating Engines. — Selected Writings by Charles Babbage and Others, edited and with an Introduction by Philip Morrison and Emily Morrison (New York, 1961), pp. vi-xvii.

(١٠١) على سبيل المثال انظر :

— Anthony Hyman. Charles Babbage : Pioneer of the Computer (Oxford, 1982), p. 48.

وانظر الفصل الخاص بالآلات الحاسبة Calculating Machines في :

— Babbage. The Exposition of 1851 (London, 1851), new (1968) impression of the 2nd edn of 1851, p. 173 ff.

الذي يتناول العلاقة بين هاتين الآلتين .

(١٠٢) انظر الفقرة ٤٥٩ من الطبعة الرابعة المزيّدة ( ١٨٣٥ ) من

كتاب بابيج : On the Economy of Machinery and Manufactures.

(١٠٣) انظر الفصل الذي يتناول فيه بابيج تقسيم العمل الذهني



يفضل بابيدج زيادة تقسيم العمل وفى الوقت نفسه يؤيد « وخدم  
النظرية العلمية والتطبيق الصناعى » انظر (Hyman. Charles Babbage)  
pp.— 103 ff.

أما بنتى فينتقد تقسيم العمل فى النظام الصناعى « لزيادة الانتاج  
وتقليل تكلفة انتاج بعض الأشياء عن طريق تجزئة الحرفة التى كانت  
تنتج هذه الأشياء الى عدد كبير من الأفرع المنفصلة » ، كما يقول آدم سميث  
اسفا فى The Wealth of Nations المنشور فى « Penty : Worlds for New  
(pp. 74 ff) ، وكما اشرنا سالفا فان بنتى ينتقد أيضا التقسيم المهنى  
لأنه يؤدى الى تخصيص أكثر من اللازم . أما بابيدج وسان — سيمون  
فأعجبا بأعمال آدم سميث على العكس من بنتى .

(١٠٤) انظر الفقرتين ٤٦٠ و ٤٦١ فى الطبعة الرابعة من كتاب  
بابيدج ( ١٩٣٢ ) . كان اليود والبروم يستخدمان فى التصوير  
الفوتوغرافى والكيمياء والطب .

— Encyclopaedia Britannica, 30 vols. 15th edn. (Chicago, (١٠٥)  
1982), Micropaedia, Vol. 1, pp. 705-6.

تبدأ سيرة بابيدج فى الموسوعة بأنه « رياضى ومخترع ابتكر أصول  
الآلة الحاسبة الأتوماتيكية الحديثة » . وتختتم المقالة فى الموسوعة بأنه  
« نشر أوراق بحث عن الرياضيات والاحصاء والفيزياء والجيولوجيا » بل  
« وساهم فى انشاء نظام البريد الحديث فى انجلترا » كما « جمع أول  
قوائم يعتقد بها فى مجال التأمين » و « اخترع عداد السرعة والشبكة  
الكاسحة التى تتركب فى مقدمة قاطرات السكك الحديدية » .

Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 25. (١٠٦)

(١٠٧) المرجع السابق — ص ٢٧ . رغم ان الموسوعة البريطانية  
فى نسختها المذكورة عالىة تبدأ مقالتها عن بابيدج بأنه « مخترع ابتكر  
أصول الآلات الحاسبة الأتوماتيكية الحديثة » ( انظر حاشية ١٠٥ ) .  
فانها تغفل ذكره فى المقال المخصص لفيلكس بلوك  
Felix Bloch

(١٠٨) يعترف بابيدج بالأهمية العلمية والاقتصادية لتقسيم العمل  
الذهنى من أجل تطوير القطاعات المسماة بالقطاعات « بعد الصناعية »  
على حد رأى بل وغيره وعلى الرغم من ذلك لا نجد أى مؤرخ أو منظر

من المهتمين بمفهوم ما بعد التصنيع - على حد علمي - أدرج بابيديج في عداد « مفكرى التصنيع » • بل ان آراء بابيديج عن زيادة تقسيم العمل دفعت بعض المعلقين الى استعراض آرائه في سياق مفهوم Frederick Winslow Taylor عن الادارة العلمية ، ومحاولاته لتحقيق الحد الأقصى من الكفاءة والانتاجية في موقع العمل • على سبيل المثال انظر :

— Barry Jones. Sleepers Wake !, pp. 85-6.

( ويلاحظ تأثر جـونز بعض الشيء بتفسير Harry Braverman لآراء بابيديج في كتابه : (Labour and Monopoly Capital (1974).

وكان بل قد كتب في عامي ١٩٧١ و ١٩٧٣ أن ظهور مذهب تايلور يعنى انقلاب نبوءة سان - سيمون رأسا على عقب التي كانت تؤذن بمجتمع يدير فيه الانسان الأشياء لا الناس ، أما الآن فقد بدأت الأشياء « تمتطى ظهور » الناس •

— The Coming of Post-Industrial Society, pp. 351-2.

— Penty, Post-Industrialism, pp. 58 ff.

ينتقد بنتى مبادئ الادارة العلمية لأنها وصلت الى النتيجة المنطقية لنظام آدم سميث • اما بابيديج فكان ينظر الى الالة كاداة تساعد على تنظيم العمل لا على قهر العامل ، وقد تحدث بابيديج عن القواعد المثالية للمصنع في :

On the Economy of Machinery and Manufactures, 1835, p. 283.

وطالب بجعلها تتوافق مع « المصلحة العامة لجميع الأطراف المعنية » وبالا « تتدخل في وظيفة كل فرد الا في اقل القليل » •

(١٠٩) انظر ما تقدم من استعراض محددات مجتمع ما بعد التصنيع عند بل ( السمة الاولى ) •

(١١٠) في مقابل ذلك ينتقد رايت ميلز C. Wright Mills

« النظريات الكبرى » في علم الاجتماع والعلوم في الجزء الخاص بحقبة ما بعد الحديث في :

The Sociological Imagination (1959) Harmondsworth, 1983), p. 186-7.

يقول ميلز ان العلم لم يمح اللاعقلانية من المجالات الأخرى ، وهذا الرأي يشبه الى حد ما ما ذهب اليه بل في استكمال كتابه الذي كتبه عام ١٩٧٣ ( ١٩٧٦ ) حيث يهاجم اللاعقلانية في الثقافة الحديثة وما بعد

الحديثة على الرغم من أنه يرى أن السبب في ذلك افتقاد القيم الأخلاقية  
في ظل الرأسمالية .

(١١١) على سبيل المثال انظر :

— Daniel Bell : The Cultural Contradictions of Capitalism. (New York, 1976), p. 75.

(١١٢) انظر محاضرة Adorno Prize لهابرماس عن « المودرنية —

المشروع الناقص » في : Foster. Postmodern Culture, p.

— Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 744 (١١٣)

— Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism, p. 21.

كما انتقد آرثر بنتي الانتاج بالآلة لأنه « خلق جوا معاديا للدين »

في ص ٤٨ من Post-Industrialism ( ١٩٢٢ ) ، واعتبر ان الرأسمالية  
هي « العنصر المالي » في المذهب الآلي الصناعي ( ص ١٤٧ ) .

(١١٤) انظر ص ٧ في محاضرة هابرماس عن المودرنية كمشروع

ناقص ، ومقدمة :

Jonathan Arac. Postmodernism and Politics (Minnesota and Manchester, 1986), pp. xvi ff.

يحدد أراك الأخطاء التي يقع فيها هابرماس في قراءته لأعمال بل  
وعلى النقيض من ذلك نجد أن :

Andreas Huyssen. « Mapping the Postmodern » in After the Great Divide : Modernism, Mass Culture and Postmodernism (Bloomington, In., 1986, and London, 1988), pp. 203 ff. of the latter).

يشارك هويسن مع هابرماس في رأيه ان بل يلقي تبسة ازيمات  
الرأسمالية المعاصرة على الحداثة . ورغم ان هويسن يختلف عن هابرماس  
في قبول تعريف بل للحداثة وما بعد الحداثة ، فانه لا يصحح الأخطاء  
التي وقع فيها هابرماس في قراءاته لبل رغم أنه ( هويسن ) يضيف ما بعد  
الحداثة الى الحداثة كعوامل مسئولة عن ازيمات الرأسمالية المعاصرة التي  
يتحدث عنها بل .

(١١٥) انظر أيضا المقالات المدرجة في :

— Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit (Frankfurt am Main-1985).

فى ص ١٢ فى مقال هابرماس عن العمارة الحديثة وما بعد الحديثة  
( ١٩٨١ ) نجد تعريفا لمصطلح ما بعد الصناعى بأنه التوسع فى قطاعات  
الخدمات فى نظام الرأسمالية الصناعية على حساب الانتاج المباشر •  
وهو الأمر الذى يختلف مع رؤية بل ( ١٩٧٣ ) عن المعرفة النظرية بوصفها  
المبدأ المحورى فى مجتمع ما بعد التصنيع •

— Bell. The Coming of the Post-Industrial Society. (١١٦)  
p. 477.

( فى الجزء التالى من الكتاب بعض الاقتباسات ) •

- Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism, p. 21.

ويلاحظ أن بل قد هاجم هابرماس بسبب تفسير هذا الأخير لأعماله •  
وذلك فى مقال :

— Bell. « Liberalism in the Postindustrial Society » in The Winding  
Passage : Essays and Sociological Journeys 1960-1980. (Cambridge,  
Mass., 1980), pp. 242-3.

كما هاجم هابرماس بسبب ما كتبه فى Legitimation Crisis  
من أننا لسنا بحاجة الى «نظرية ليبرالية عن المجتمع المعتمد أساسا على  
الأفراد» ولكننا بحاجة الى « قانون عام » يمثل المصالح العامة فى كل  
مكان • ولكن هابرماس لا يذكر شيئا عن هذا فى هجومه على بل • ويرى  
بل أن « الوهم الرئيسى » فى رأى هابرماس هو « الفكرة المستوحاة من  
حركة التنوير والقائلة بإمكانية وجود ظاهرة موحدة تتألف من مجموعة  
المصالح العامة التى تنطبق على كل مكان » • انظر أيضا الفصل الثالث  
لمزيد من التفاصيل عن نظريات هابرماس وبالتحديد عن رايه ضد بل  
وليوتار بشأن ضرورة مشروع التنوير الذى تتبناه المودرنية • ويبدو أن بل  
يتفق مع ليوتار فى نقد نظريات هابرماس التى تعتمد على اجماع الآراء ،  
ولكنه ينتقدها لأسباب تختلف عن أسباب ليوتار ، حيث يدعو بل على  
مسبيل المثال الى الابقاء على فكرة أهمية الانسان الفرد •

— Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism. (١١٧)  
p. 21.

بمقارنة بل وبنتى مرة أخرى نلاحظ أن كتاب بنتى ( ١٩١٧ ) يدعو  
لإعادة تقييم العمل لا الهروب منه •

(١١٨) بل ، المرجع السابق ، ص ٢٨ •



(١١٩) المرجع السابق ، ص ٥٢ . يقتبأ بل بطول عهد هذا اللون من ما بعد الحداثة ، وهي نبوءة لا يمكننا الجزم بصحتها أو خطئها رغم صمودها حوالى ١٥ سنة منذ أن نشر بل هذه الكلمات لأول مرة .

(١٢٠) المرجع السابق - ص ٥١ .

(١٢١) ظهر هذا المقال فى :

— Arts, Politics and Will : Essays in Honor of Lionel Trilling, edited by Quentin Anderson, Stephen Donadio and Steven Marcus (New York, 1977), pp. 213-53.

— Bell, The Winding Passage, pp. 235-302. : وأعيد نشره فى :

والاقتباسات مأخوذة عن المصدر الثانى .

(١٢٢) انظر ما تقدم عن ليزلى فيدلر فى الفصل الأول وإشارة بل

الى مقال فيدلر The New Mutants فى :

— 'Beyond Modernism, Beyond Self' in The Winding Passage, p. 292.

على العكس من أولئك الذين أخذوا عن فيدلر وصفه لما بعد الحداثة

فإن بل ينتقد بوضوح ما يصفه فيدلر بلفظ ما بعد الحديث .

— L.A. Fiedler. The Collected Essays of Leslie Fiedler (١٢٣) (New York, 1971), Vol. II, pp. 392-3.

والإشارة التى تقدمت عن اقتباس قاموس أكسفورد لعبارة يستخدم

فيها فيدلر تعبير « أدب ما بعد الحداثة » فى الفصل الأول .

(١٢٤) انظر مجموعة مقالات فيدلر ، ص ٣٨٩ ، والفصل الأول

حاشية ٥٣ ، وانظر حاشية ١٢٥ بعده .

— Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism, (١٢٥) p. 118

يصف فيدلر ما بعد الحداثة بأنها تستوحى مذهب اللذة ، وهى فكرة

تتردد عند أيهاب حسن فى وصفه لما بعد الحداثة ( ١٩٧١ ) . ( انظر

الجزء الخاص بإيهاب حسن فى الفصل الثالث ) . وكان أرنولد توينبى

قد أشار الى ظهور العصر ما بعد المسيحى حيث تحل ديانات أخرى وعقائد

وحركات علمانية محل المسيحية فى مركز الحضارة الغربية . ( انظر على

سبيل المثال الجزء التاسع من :

Toynbee. A Study of History. (London, 1954), pp. 18 ff.

وانظر الإشارة إلى آرائه في الفصل الأول ) .

وقد رأينا أن بل قد اطلع على كتاب توينبي المذكور ، وعلى مقال  
فيدلر ( ١٩٦٩ ) ، وعلى آراء أخرى تربط ما بعد الحديث بظهور عقائد  
مذهبية شتى مثل اقزىونى وتوفلر ) .

— Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 476. (١٢٦)

(١٢٧) بل - المرجع السابق ، ص ٤٧٨ .

— Bell. The Winding Passage, p. 301. (١٢٨)

في عام ١٩٧١ وصف ايهاب حسن الحديث بأنه « ضد الأعراف  
السائدة » وما بعد الحديث بأنه « ثقافات مضادة » وفي الوقت نفسه يؤكد  
على الصلة بين الحركتين . ( وجاء ذلك في مقال يذكر فيه حسن اسم  
فيدلر ضمن مؤسسى النقد بعد الحديث كما سنرى في الفصل الثالث ، وقد  
تناول فيدلر هذا الموضوع في مقاله الصادر عام ١٩٦٩ ) .

وكان توينبي قد سبق حسن في الحديث عن « رفض الأعراف السائدة  
عند المؤرخين الغربيين المنتمين لفترة الحداثة المتأخرة ورفض « العقول  
الغربية الحديثة المتأخرة الاعتقاد فى قانون الرب » ، وفي الوقت نفسه  
ومما يعجب له برز اتجاه علمى بعد حديث مولع بقوانين الطبيعة والعلوم  
الاجتماعية الجديدة مثل علم النفس والانثروبولوجيا والاقتصاد السياسى  
وعلم الاجتماع .

Toynbee. A Study of History, vol. 9, Chapter II, pp. 173 ff. انظر

( يستخدم توينبي أحيانا لفظى ما بعد الحديث والحديث المتأخر  
بنفس المعنى فى هذا الفصل - ص ٣٩ مثلاً - حيث يتحدث عن « عصر  
عتيق التفكير هو عصر الحديث المتأخر وما بعد الحديث » ) . وينتقد  
توينبي رفض الأعراف السائدة ونمو العلم الاجتماعى الحديث فى هذا  
الفصل ، أما بل فيقابل ما بين ثقافة الحداثة وما بعد الحداثة من ناحية  
والمجتمع بعد الصناعى من ناحية أخرى مما يوحى بالتقابل بين رفض  
الأعراف السائدة المميز للحداثة والطبيعة العلمية المميزة لما بعد الحداثة ،  
ومن الواضح أن بل يحبذ الاتجاه الثانى . وهنا نلاحظ أهمية مفهوم العلم  
فى كثير من نظريات ما بعد الحداثة وما بعد عصر التصنيع وأهمية تفسير  
صاحب النظرية لهذا المفهوم . فالعلم بعد الحديث عند ايهاب حسن يتمثل  
فى النظريات المبكرة التى ظهرت فى القرن العشرين مثل مبدأ الشك عند

Ihab Hassan. « Culture, Indeterminacy, and Immanence : Margins of the (Postmodern) Age » in The Postmodern Turn : Essays in Post-modern Theory and Culture (Columbus, Oh., 1987), p. 57.

هذا الرأي لايهاب حسن يستند الى مفهوم هايرماس عن ما بعد الحديث بوصفه أمرا يتسم باستحالة التحديد ويسمح بتعدد وجهات النظر لا بحقيقة واحدة و يقين واحد بل ان هذا الرأي يستند لتفسير هايرماس لمبدأ الشك عند هايزنبرج مما يضيف مفهومًا مشابهًا الى مفهوم استحالة التحديد عنده هو نفسه .

Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 478. (١٢٩)

Bell. The Winding Passage, pp. 289 ff. (١٣٠)

Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism, p. 29. (١٣١)

(١٣٢) على سبيل المثال انظر المرجع السابق ، ص ٥٢ .

(١٣٣) انظر الفصلين الرابع والخامس عن هذه التيارات الأخرى

عن ما بعد الحداثة .

## نظريات التفكيك :

(١) اقتباس أخذه ستيف وولجار Steve Woolgar في استعراضه

لأنثروبولوجيا ما بعد الحداثة في :

Current Anthropology, Vol. 29, no. 3 (June, 1988), p. 430.

( انظر خاتمة هذا الفصل لمزيد من التفاصيل عن هذا العرض ) •

(٢)

Christopher Norris : The Deconstructive Turn (London and New York, 1983), p. 6.

(٣) المرجع السابق •

(٤) على سبيل المثال انظر العرض التالي لتفكيك ايهاب حسن لبعض

القواعد المتعارف عليها بشأن الأساليب والأدباء الحداثيين ، وانظر نقد جان فرانسوا ليوتار لما يسميه خطاب الحداثة •

(٥) في الأجزاء التالية من هذا الفصل استعراض لاتجاهات مختلفة

في تيار ما بعد الحداثة التفكيكية • ونظرا لأن ديريدا يعد ناقدا للبنىوية فان كثيرا من الأفكار الموصوفة بأنها أفكار تفكيكية في الصفحات التالية قد يصفها البعض بأنها بعد بنىوية ( على سبيل المثال انظر الصفحات الخاصة بمقال هال فوستر عن ما بعد الحداثة في خاتمة هذا الفصل ) وسنرى عندما نصل للخاتمة انها تتناول بعض جوانب النقد التفكيكي لما يد الحداثة الى جانب ما يوصف عموما بالنظريات التفكيكية عن ما بعد الحديث •

— Jacques Derrida. The Truth in Painting, translated by (٦)

Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago and London, 1987), p. 19.

في هذا الكتاب مقالة كتبها ديريدا عام ١٩٧٥ عن الرسام

Valerio Adami الذي كتب عنه ليوتار ايضا ( ديريدا - المرجع المذكور ، ص ١٥١ - ١٨١ ) • وفي حوار أجراه كريستوفر نوريس مع ديريدا نرى



شيئا من تعريف التفكيك بالإشارة الى التفكيك والعمارة ، كما يتساءل نوريس لماذا يرفض ديريدا وصف فلسفته التفكيكية بأنها حديثة أو بعد حديثة :

— Jacques Derrida : in Discussion with Christopher Norris in Architectural Design, Vol. 58, no. 1/2 (1989) ; Profile 77, Deconstruction II, pp. 6-11.

— Norris. The Deconstructive Turn, p. 169. (٧)

(٨) المرجع السابق — ص ١٠٦ .

(٩) المرجع السابق — ص ٣ وما بعدها .

(١٠) المرجع السابق — ص ٦ يبدأ الجزء الخاص بكريستوفر نوريس وأندرو بنجامين المعنون :

What is Deconstruction ? (London and New York, 1988), p. 7.

بأن تفكيك نص ما يعنى استخراج أنماط منطقية متضاربة من المعانى والدلالات بهدف اظهار أن النص لا يعنى ما يقوله بالضبط ولا يقول مايعنيه بالضبط . وثمة بعض المشاكل المترتبة على هذا التعريف منها مدى شرعية التفسيرات الجزافية للنصوص التي قد تكون مضللة في اختيارها لمنطق ما مستنبط من النص ، بل ان هذه التفسيرات ذاتها يبدو أنها تتعارض مع نظرية التفكيك نفسها في زعمها أن هذا الاختيار وهذا التفسير صحيحان .

(١١) يشير الحديث عن هابرماس في هذا الفصل مشاكل عدة لأنه لا يتفق مع معظم سمات التفكيك ( انظر الجزء الخاص بنظرياته في هذا الفصل ) ، ولكنه يستوحى بعض أفكار النقد التفكيكي الموجه الى عمارة ما بعد الحداثة ( من ليوتار وجيمسون مثلا ) ويرى أن عمارة ما بعد الحداثة ومفهوم ما بعد الحداثة عند ليوتار بمثابة محاولة لتفكيك مشروع المودرنية . وقد أدرجنا في هذا الفصل تعليقات هابرماس على ما بعد الحداثة لأن أعماله تعرضت للهجوم من قبل ليوتار فيما كتبه عن ما بعد الحداثة عامي ١٩٧٩ و ١٩٨٢ .

(١٢) كتب ايهاب حسن في الجزء الخاص بليوتار أن البدايات دائما

معتمدة ، ولكننا نعرف أن الجدل حول ما بعد الحديث انساب من أمريكا الى أوروبا .

Ihab Hassan. *The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture* (Columbus, Oh., 1987), p. 222.

وفي الحواشي يقول ايهاب حسن ان ليوتار حضر مؤتمر ميلووكي عن ما بعد الحديث عام ١٩٧٦ وكان بعنوان « الاداء ما بعد الحديث » ، ونشرت وقائعه في : *Postmodern Performance in Postmodern Culture* (1977).

كما حضرت جوليا كريستيفا Julia Kristeva من مر ما بعد الحداثة الذي عقد في نيويورك عام ١٩٧٨ . وفي ص ٢٣١ يشير ايهاب حسن الى مؤتمر « ما بعد المودرنية والهرمنيوطيقا » الذي عقد في بنجهامتون في نيويورك عام ١٩٧٦ ، ونشرت وقائعه في : *Boundary 2, Vol. 4, n. 2 (Winter 1976)*.

(١٣) انظر ما تقدم في الفصل الاول عن بودريار وحسن . ويقول حسن ان ليوتار كان أصلا على استعداد لتقبل أفكار عن استحالة التحديد عندما أخذ بها ايهاب حسن : *The Postmodern Turn, p. 222.*

وكان ليوتار قد سبق له أن ناقش التفكيك في الفن الحديث في حديث بعنوان :

*On Theory. edited by Roger Mckeon. Driftworks (New York, 1984), pp. 26 ff.*

ويرجع التفكيك في الفن الى بدايات القرن العشرين حسب رأي ليوتار ، وفي موضع آخر من *Driftworks* يرتبط التفكيك في الفن الحديث بأعمال بيكاسو :

*The Connivance of Desire with the Figural. Driftworks 1971, p. 64.*

كما نجد أن التفكيك في الفن الحديث يرتبط بالثورة السياسية التي تشنها البروليتاريا ضد الرأسمالية .

— *Notes on the Critical Function of the Work of Art. 1970. Driftworks, p. 79.*

(١٤) Michael Koehler. « Postmodernismus » : ein begriffgeschichtlicher Ueberblick. *Amerikastudien, Vol. 22, no. 1 (1977), p. 11.*

(١٥) نشرت هذه المقالة مع مقالات أخرى أحدث لايهاب حسن في *The Postmodern Turn (١٩٨٧)* . وفي هذا الكتاب بهليوجرافيا

مفصلة للأعمال التي تتناول ما بعد الحداثة ، وقائمة بأعمال ايهاب حسن  
عن هذا الموضوع .

(١٦) — Charles Jencks Post-Modernism : The New Classicism in Art and Architecture (London, 1987), p. 18.

ويضيف جنكس : حتى في ذلك الحين لم يكن ثمة تعريف محدد  
للمصطلح ولا اتفاق ثابت على كتابة الحرف الأول منه حرفا كبيرا . وفي  
موضع آخر يشير جنكس الى أن ايهاب حسن مهتم اهتماما كبيرا بما يمكن  
أن يوصف بالحداثة المتأخرة :

— Jencks. What is Postmodernism ? (London, 1986), pp. 6-7.

(١٧) يتناول الفصل الرابع كتابات جنكس بمزيد من التفصيل .  
وجدير بالذكر أن جنكس يشير فيما كتبه عن حسن عام ١٩٨٧ الى أن  
مفهوم حسن عن ما بعد الحداثة بوصفها « تتوسل بالشكل المدمر والروح  
الثقافية البائدة » لهو مفهوم يتعارض مع « الحركة بعد الحديثة في فن  
العمارة آنئذ » .

— Jencks. Postmodernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 19.

(١٨) انظر حاشية ١٧ . يقول جنكس ان من بين محددات ما بعد  
الحداثة التي يصفها ايهاب حسن لا ينطبق على العمارة سوى مفهوم  
« المشاركة » ، أما خصائص « الباتافيزيكا/الدادية والتلاعب والصدفة  
والفوضى » فليست دقيقة في وصف أدب ما بعد الحداثة .

— Hassan. The Postmodern Turn, p. 26. (١٩)

(٢٠) المرجع السابق - ص ٣٠ .

(٢١) المرجع السابق - يعد ايهاب حسن بوروز Burroughs ضمن

تيار ما بعد الحداثة مثلما وصفه فيدلر في مقاله The New Mutants  
( ١٩٦٥ ) . ( انظر الفصلين الاول والثاني والدراسة التالية لتعليقات  
ايهاب حسن التي كتبها في ١٩٨٠ عن فيدلر ) . وفي ص ٢١ - ٣٢ من  
The Postmodern Turn يذكر ايهاب حسن اسم فيدلر ضمن جماعة جورج  
شتاينر George Steiner ، وايهاب حسن نفسه ، وهيو كينر  
Hugh Kenner ، وسوزان زونتاج Susan Sontag وريتشارد بواريه  
Richard Poirier ، وجون بارث John Barth كاسماء في تاريخ

النقد بعد الحديث • ولعل الرجوع الى مفهوم فيدلر عن ما بعد الحداثة يوضح سبب ادراج شتاينر في هذه القائمة ( انظر نهاية حاشية ٥٢ في الفصل الأول ) • ويلاحظ أيضاً أن حسن يشير تحديداً الى مقال شتاينر : The Retreat from the Word.

حيث ان هذا العمل يناقش تطبيق المفهوم العلمى لاستحالة التحديد على الثقافة ، ويختتم بمطالبة المزيد من الوضوح والصراحة فى استعمالنا للكلمات • انظر :

George Steiner. Language and Silence : Essays-1953-1966. (London and New York, 1967).

(٢٢) انظر حاشية ٢٦ وما يقابلها فى المتن عن أسلوب المحاكاة التهكمية واستخدامه على مدى قرون عديدة لأغراض مختلفة •

(٢٣) Hassan. The Postmodern Turn, pp. 33 ff.

(٢٤) المرجع السابق - ص ٤٠-٤٤ • فى مقال سوزان زونتاج: Against Interpretation لا نجد مثل هذا الوصف لما بعد الحديث ، ولكن هذا المقال يدرج دائماً ضمن الأعمال التى تتناول ما بعد الحداثة منذ أن أشار اليه ايهاب حسن •

(٢٥) انظر حاشية ٢١ والتعليق على فيدلر فى الفصلين الأول والثانى • وقد أشرنا فى الفصل الثانى أن دانيال بل يبدو أنه يأخذ بوصف فيدلر لما بعد الحداثة على أنها ظهور الاهتمام الجديد باللاعقلانية ، وفى الوقت نفسه يعد « مناهضة الأعراف السائدة » ملمحاً أساسياً لما بعد الحداثة • انظر الفصل الثانى لمزيد من الاشارات الى بل وفيدلر ووصف ارنولد توينبى لظهور تيار مناهضة الأعراف السائدة فى الحداثة المتأخرة وآثاره •

(٢٦) تعرضت بالدراسة لموضوع المحاكاة التهكمية فى كتابى : Parody/Meta-Fiction (London, 1979).

وفى بعض المقالات الأحدث عن المحاكاة التهكمية والمعارضة فى ما بعد الحداثة وساقدم بعض الاقتراحات فى هذا الكتاب للتمييز بين استعمالات المحاكاة التهكمية فى اطار الحداثة وفى اطار ما بعد الحداثة • ومنبرى فى استعراضنا لآراء جيمسون فى هذا الفصل أنه يعد المحاكاة التهكمية من سمات الحداثة لا ما بعد الحداثة ، على الرغم من أنه يأخذ



من ايهاب حسن بعض سمات ما بعد الحداثة ، الى جانب انه يسقط مفهوم بودريالار عن المحاكاة التهكمية العمياء أو المحايدة ( الذى يأتى فى سياق نقد بودريالار للحديث ) على معارضة ما بعد الحداثة . وقد حذا بعض النقاد حذو ايهاب حسن فى وصف بيكيت وبارث Barth ، وبورجز Borges بأنها كتابات ما بعد الحداثة مما أثار قدرا من الخلط لأن هؤلاء الكتاب درج على وصفهم بأنهم كتاب حداثيون يلجأون الى المعارضة التهكمية والخطاب فوق القصصى والاشارة للذات ، خاصة وأن مفهوم المعارضة اكتسب وصفا جديدا هو المعارضة بعد الحديث ، وذلك رغم أنها ليست سوى أسلوب أدبى استخدم على مدى قرون مختلف الأغراض ( فمثلا يعتبرها جيمسون سمة من سمات الحداثة ) .

( ٢٧ ) انظر الفصل الثانى عن بودريالار ومكلوهان .

( ٢٨ ) انظر مقدمة هذا الكتاب والفصل الأول .

( ٢٩ ) سنعود الى هذا الموضوع فى فصول تالية .

( ٣٠ ) فى قائمة ايهاب حسن التى توضح محددات الحداثة وما بعد الحداثة والتى لخصناها فيما سبق ، ثمة خلط واضح بين عناصر الحديث والتحديث والحداثة معا وعناصر ما بعد الحداثة .

( ٣١ ) على سبيل المثال انظر :

Jencks. What is Postmodernism 8, p. 28.

وانظر ما كتبه ستيفن بان Stephen Bann عن مشروع فرساي لفينلى Finlay فى Art and Design, Vol. 4, no 516 (1988), pp. 38-9.

( ٣٢ ) انظر الفصلين الأول والرابع عن هذا الموضوع .

كان ايهاب حسن قد قال ان المذهب التكنولوجى فيما بعد الحداثة ربما يرى أن المادة « تتحول الى المفهوم » ولكن لا يوضح العلاقة بين هذه العبارة ونبوءته بتحول التجريد الفنى الى التجسيد الملموس . وفى هذا الفصل والفصل الذى يليه مزيد من الدراسة حول طبيعة فن ما بعد الحداثة وفن الحداثة المتأخرة .

( ٣٣ ) المرجع السابق .

( ٣٤ ) انظر حاشية ١٨ .

( ٣٥ ) ثمة بعض الاختلاف عن القائمة التى وضعها ايهاب حسن

سنة ١٩٨٠ والتى سنتناولها فيما يلى ويمكن القول بأن جنكس يسير على نهج هذه القائمة لحسن فى مناقشته لمصطلح « المباركة » ( ١٩٨٧ )

( انظر حاشية ١٨ أعلاه. والغرض التالي لقائمة أيها حسن ١٩٨٠ ) .

(٣٦) سنري أن بودريولار قدم وصفا مشابها للمحاكاة التهكمية ،  
أما مفهوم جيمسون عن معارضة ما بعد الحداثة « كمحاكاة تهكمية عمياء »  
فيضيف بعض السمات الشبيهة بذلك على المعارضة . ( انظر الدراسة  
التالية لآراء جيمسون ) .

(٣٧) انظر الفصل الأول - حاشية ٢٠ لتوضيح مبدئي عن استعمال  
جنكس لمصطلح « المزاوجة » ، والفصل الرابع لمناقشة البند السابع من  
القواعد الاحدى عشرة التى وصفها جنكس في :

Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture

حيث يجد القارئ نمونجا للربط بين المفارقة الساخرة والمزاوجة .  
وقد استعرضت أيضا كيفية نقل أكثر من رسالة الى المتلقى من خلال  
المفارقة الساخرة والمحاكاة التهكمية فى كتابي Parody/Meta-Fiction  
( ١٩٧٩ ) ، وسوف أناقش هذا الموضوع مرة أخرى مع الإشارة الى  
مفهوم جنكس عن المزاوجة فى الفصل الرابع . وإذا رجعنا الى آراء  
لكالينسكو Calinescu عن ما بعد الحداثة ١٩٨٦/١٩٨٧ رأينا أن مفهوم  
المحاكاة الأدبية كتقليد للأساليب النصية لا يتساوى بالضرورة مع الوصف  
المجازى لما بعد الحداثة فى العمارة على أنها مزاوجة للطراز الحديث  
بطرز أخرى ، وهذا ما يذهب اليه كل من :

Matei Calinescu (Five Faces of Modernity. Durham. N.C., 1987).  
p. 285.

Linda Hutcheon. A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction  
(New York and London, 1988), Chapter 2.

من الناحية المنطقية لا يمكننا أن نقبل الاستدلال القائل بأن  
« كل ألوان المحاكاة تعتمد على المزاوجة وكل ما هو حديث يقوم على  
المزاوجة إذن كل ألوان المحاكاة تنتمى لما بعد الحديث » ، فهذا القياس  
يشبه بالضبط قولنا ( كل القطط تمشى على أربع ، وكل الكلاب تمشى على  
أربع ، إذن كل الكلاب قطط أو العكس بالعكس لأن هناك حداً أوسط  
بين حدى القياس لا يشترك فيه أى منهما ) ( حد أوسط غير مستغرق )  
ولأن مثل هذه المقولات تتجاهل الطبيعة المجازية للحد غير المستغرق  
« المزاوجة » فى المقدمة الثانية ، كما تتجاهل أمراً آخر وهو أن المزاوجة  
لا تستغرق كافة ألوان المعارضة أو عمارة ما بعد الحداثة ( وعلى غرار  
ذلك فالشى على أربع لا يستغرق ، أى لا يغطي كافة صفات القطط والكلاب ) .  
ولكن المزاوجة فى كلتا الحالتين مجرد سمة أساسية من بين سمات عديدة .

والدليل على ذلك أن المحاكاة التهكمية معروفة من عصر الكلاسيكيات حيث كانت تسم بناثير كوميدي ( و « تجاور » أو « تقابل » الهدف المقصود منها . انظر : (M. Rose. Parody/Meta-Fiction, p. 33

أما العمارة بعد الحديثة فلا تهدف بالضرورة الى إحداث تأثير كوميدي . كما تقول ليندا هاتشيون ان معماريي ما بعد الحداثة نادرا ما يربطون أعمالهم بالمحاكاة التهكمية (Poetics of Postmodernism, p. 34) وترى انهم لابد أن يقيموا هذه الرابطة ، ولكنهم لا يغطنون لذلك لانهم يعتبرون المحاكاة « تقليدا يستهزئ بالقلد » ، وبالرجوع الى وصف جنكس للمحاكاة التهكمية في :

The Language of Post-Modern Architecture, p. 93.

نجد أن ليندا هاتشيون يفسرتها بما قاله جنكس من أن المحاكاة أسلوب يتسم بالفتنة واستخدام الكليشيات والعرف وهذه في رأيه « سبيل اتصال ضرورية في ما بعد الحداثة » وثمة وجه للشبه بين المزاوجة في المحاكاة التهكمية وأبنية ما بعد الحداثة ، وهو أن الغرض في الحالتين زيادة عدد الطرز والأساليب المستخدمة في توصيل الرسالة المطلوبة ، ولكن يلاحظ أن المحاكاة أسلوب بلاغي لا مصطلح يشير الى فترة بعكس ما بعد الحداثة ، كما ان المحاكاة موجودة منذ عصور القدماء وحتى عصر ما بعد الحديث ( انظر الفصل الرابع - حاشية ٨١ والحواشي التالية حول هذا الموضوع ) .

(٣٨) سنتناول كتابات جنكس بمزيد من التفصيل في الفصل الرابع .

انظر :

Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour. Learning from Las Vegas 1972 (revised edn (Massachusetts, 1988), p. 161).

يذهب المؤلفون في هذا العمل الى أن المفارقة الساخرة قد تكون « أداة مواجهة ومزج القيم المتباينة في العمارة من أجل مجتمع جمعي ومن أجل التوفيق بين الخلافات التي تنشأ بين المماريين والعملاء حول القيم » .

Hassan. The Question of Postmodernism in Harry R. (٣٩)

Garvin (ed.) Romanticism, Modernism, Postmodernism (Bucknell Review, Vol. 25, no. 2) (London and Toronto, 1980), p. 117.

بشير حسن الى اسهام كولر في تاريخ هذا المصطلح .

Towards a Concept of Postmodernism. in Hassan. The Postmodern Turn, p. 94.

كما يكرر نفس الخطأ الذي وقع فيه كولر في تحديد تاريخ النسخة المختصرة من كتاب A Study of History لتوينبي التي أصدرها سؤمرفيل عام ١٩٤٧ • والحقيقة أنه ١٩٥٤ •

(٤٠) — Hassan. The Question of Postmodernism, p. 118.

وانظر أيضا الحواشي التالية عن فيدلر • يوضح حسن في حاشية في ص ١٢٥ من مقاله ( ١٩٨٠ ) أن المقالات المجموعة في هذا الكتاب جزء من ندوة عن موضوع ما بعد الحداثة نظمها ايهاب حسن في ديسمبر ١٩٧٨ في Modern Language Association في نيويورك • ويلاحظ أن المقال الذي صدر فيما بعد بعنوان: Towards a Concept of Postmodernism هو إلى حد كبير صورة أخرى للمقال المذكور عاليه ( وفيه يدرج حسن أسمى ليوتار وجنكس ضمن تيار ما بعد الحداثة ) ، ويستطيع القارئ الرجوع لهذا المقال الأخير في :

Hassan. The Post-Modernism Turn. 1987, pp. 84-96.

Hassan. The Question of Postmodernism. p. 118.

(٤١)

في عام ١٩٨٦ كتب جنكس في What is Post-Modernism ؟ أن « أول استخدام ايجابي للبادئة Post كان على يد الكاتب ليزلى فيدلر عام ١٩٦٥ عندما ردها كما لو كانت تعويذة سحرية ، وربطها باتجاهات راديكالية في ذلك الوقت كونت الثقافة المضادة • ( وفي هذا تأثر واضح بما كتبه أندرياس هويسن عن فيدلر سنة ١٩٨٤ في :

Mapping the Postmodern in Huyssen. After the Great Divide : Modernism, Mass Culture and Postmodernism (Indiana, 1986, and London, 1988), p. 194).

ويعتبر جنكس أن استعمال فيدلر للمصطلح استعمال قديم مهجور يختلف تماما عن استعماله هو نفسه • ( انظر ص ٣ ، ٤ من كتاب جنكس ؟ What is Post-Modernism ) وعلى غرار جنكس رأى دانيال بل أن مقال فيدلر ( ١٩٦٥ - ) يعطي صورة سلبية أساسا عن ثقافة ما بعد الحديث ( انظر الفصل الثاني ) ، ولم يعط بل أي معنى أو دلالة أكثر ايجابية للمصطلح على العكس من جنكس •

Hassan. The Question of Postmodernism, p. 120.



(٤٣) مزيد من التفصيل في الفصل الرابع .

(٤٤) على الرغم من نقد حسن للتأكيد على العناصر « المهجورة » في مفهوم ما بعد الحداثة ، فإن المعرفة الجديدة يمكن أن تشير الى أسلوب لا منطقي في التفكير . ومن ثم تختلف طبيعة الجدل عند حسن عن الجدل عند سقراط أو هيجل . ولكنه لا يوضح طبيعة هذا الجدل .

(٤٥) يشير حسن هنا الى Richard E. Palmer ومناقشته للفرق بين ما بعد الحداثة كاتجاه فني معاصر ، وما بعد الحداثة كظاهرة ثقافية أو حتى حقبة تاريخية :

Hassan. « Postmodernity and Hermeneutics ». Boundary 2, Vol. 2, no. 2 (Winter, 1977), pp. 363-93.

Hassan. The Question of Postmodernism, p. 123. (٤٦)

(٤٧) على سبيل المثال المحاكاة التهكمية التي يتحدث عنها حسن في قائمة ١٩٧١ .

(٤٨) انظر الحواشي السابقة عن جنكس في هذا الفصل والفصل الرابع .

(٤٩) في كتابي Parody/Meta-Fiction ( ١٩٧٩ ) درست الطريقة التي أدخلت بها نظريات البنيوية وما بعد البنيوية بعض سمات المحاكاة التهكمية الحديثة في صلب تلك النظريات - ومن أمثلة تلك السمات التناص ، والانقطاع ، والتأمل في دور الكاتب - وبعد ذلك طبقت هذه السمات على أعمال أخرى من المحاكاة التهكمية لأرى ما اذا كانت بنيوية أو بعد بنيوية . ويرى حسن أن الكتاب الذين يعمدون الى تأمل الذات مثل جويس وبيكيت وبارث بعد حدثيين حتى لو وصفهم بعض النقاد بأنهم نماذج للكتابة الحداثية التي ترتفع فوق عالم القص ، ويبدو أن حسن في هذا الرأي يستلهم الأعمال الحديثة القائمة على المحاكاة التهكمية أو التي تتعدى عالم القص ، ولعل هذا يفسر التضارب الواضح بين النقاد حول وصف هؤلاء الكتاب بأوصاف الحداثة أو ما بعد الحداثة ، ويفسر لماذا يصنف بعضهم ضمن المجموعتين معاً في بعض الأحيان . أما أنا فأفضل استخدام وصف ما بعد الحديث على غرار جنكس بمعنى وجود مزاجية واضحة بين الحديث وشيء آخر بحيث يكون العمل المناسج « بعدياً » بمعنى أنه يعقب الحديث في هشوة وأعية مقصودة .

(٥٠) ليس من قبيل الصدفة أن عنوان كتاب أيهاب حسن The Postmodern Turn يسترجع للأذهان عنوان كتاب كريستوفر نوريس The Deconstructive Turn (١٩٨٢) . وجدير بالذكر أن نوريس يستخدم الـ *deconstructive* بمعنى « تفكيكي » ولكنني تجنبت استخدامها في الكتاب ، بسبب دلالاتها التي تشير إلى كل من التفكيك Deconstruction والانشائية Constructivism منذ أن استخدمها جونسون Johnson وويجلي wigley عام ١٩٨٨ في معرض « عمارة تفكيك الانشاء Deconstructive Architecture ».

( انظر الجزء الخاص بعمارة التفكيك في الفصل الرابع ) .

(٥١) مع الأسف لا يوضح حسن كيف يوفق بين الفن والمجتمع على نحو بعد حدائى وعندما يميز الرواد الأقدم عهدا الحداثة وما بعد الحداثة تقفز إلى أذهاننا علامات الاستفهام عندما نتذكر أنه كان يعد الدادية إحدى سمات ما بعد الحداثة .

(٥٢) Hassan. The Question of Postmodernism, pp. 124-5.

(٥٣) Hassan. « Pluralism in Postmodern Perspective ». Critical Inquiry, Vol. no. 3 (1986).

نشر هذا المقال أيضا في :

— Hassan. The Postmodern Turn, pp. 167-87.

(٥٤) انظر أيضا : Rose. Parody/Meta-Fiction, pp. 167 ff.

(٥٥) Hassan. The Postmodern Turn, p. 173.

(٥٦) المرجع السابق — ص ١٨٠ . تناول ريتشارد كيرنى هذا

الموضوع في : The Wake of Imagination. (London, 1988).

ولكن اعتمادا على تناول تفكيكي للفرد في ما بعد الحديث ، وهو ما يستوحى بعض العناصر من أفكار ليوتار وجيمسون التي انتقدها حسن نفسه . ( انظر حاشية ٦٢ عن حسن في نقده لجيمسون وليوتار ) .

(٥٧) Daniel Bell. The Coming of Post-Industrial Society (Harmondsworth, 1976), pp. 52-3.

وانظر البنود السابقة عن اتزيوني .

(٥٨) انظر حاشية ٦٢ عن بعض الخلافات بين حسن ومن نهجوا

نهجه .

Gillian Rose. « Architecture to Philosophy — The Post- (٥٩)  
modern Complicity ». Theory, Culture and Society, Vol. 5. nos.  
2-3 (June 1988).

في هذا العدد الخاص بموضوع ما بعد الحداثة تقول روز ( ص  
٣٦٢ - ٣٦٣ ) ان « الجدل بين يورجين هابرماس وليوتار نقل  
مصطلحات جنكس ليطبقها في مجال الفلسفة والنظريات الاجتماعية » .  
ويبدو أن روز تغفل عن النقل عن نقاد الأدب الأمريكيين مثل حسن  
وليوتار ، وتغفل أيضا الاختلاف بين استعمال المصطلح عند جنكس  
وليوتار . وقد ذكر ليوتار نفسه في حديث مع Christine Piers ( ٦ مايو  
١٩٨٨ ) ان كلمة « ما بعد الحداثة » جاءت أساسا من فن العمارة .

— «-Sublimity is that which cannot be consumed » (Jean-François  
Lyotard. Die Erhabenheit ist das Unkonsumierbare. Ein Gespräch  
mit Christine Piers am 6/5/1988) Kunstforum Vol. 100 (April/  
May 1989), p. 358.

ولكن سنرى أن ليوتار قال في عام ١٩٧٩ ان مصطلح ما بعد الحديث  
جاء من النقد الأمريكي وعلم الاجتماع الأمريكي الحديثين ، أما تاريخ  
استعمال المصطلح ذاته فهو معقد كما رأينا في الفصل الأول أكثر مما  
توحى به عبارة ليوتار في ١٩٨٨ .

— Jean François Lyotard. The Postmodern Condition : (٦٠)  
a Report on Knowledge, translated by Geoff Bennington and Brian  
Massumi (Manchester, 1984), p. xxiiif.

(٦١) استعمال أميتاي اتزيوني مصطلح ما بعد الحديث في ١٩٦٨  
لوصف التغير الذي طرأ على تكنولوجيا الاتصالات والمعرفة ( انظر  
الحواشي الخاصة باتزيوني في الفصل السابق ) وعلى الرغم من ذلك  
يقول مايكل كولر ان مصطلح اتزيوني لم يكن له صدى في دوائر علم  
الاجتماع مثل استخدام بل لمصطلح « ما بعد التصنيع » . انظر :

Koehler. Postmodernismus, p. 13.

(٦٢) ينتقد حسن كلا من جيمسون وليوتار في فصل بعنوان :  
Prospects in Retrospect في كتابه The Postmodern Turn ( ١٩٨٧ )  
تناول فيه ما بعد الحداثة تناولا مفرطا في التفكير حيث يكتب ( ص ٢١٦ )  
« ان التفكير يهدد بابتلاع ما بعد الحداثة ومفارقاتها الساخرة : وبتحديد  
ارادتها المثالية » . ويستمر حسن في الدفاع عن بعض السمات التي سبق

أن حددها لما بعد الحداثة ، ويمتدح ما كتبه بودريار في كتابه هال فوستر  
عن ثقافة ما بعد الحداثة حيث يقول ان بودريار « يصوغ مشاكل ما بعد  
الحديث على نحو واف » .

— Hassan. The Postmodern Turn, p. 221.

وانظر حاشية ١٢ أعلاه .

— Lyotard. The Postmodern Condition, pp. 71 ff. (٦٣)

(٦٤) انظر أيضا الجزء الخاص بهابرماس في هذا الفصل . لم يشر  
هابرماس في هذا العمل الى ليوتار بوصفه من المحافظين الجدد ، على  
الرغم من أنه يطلق هذا الوصف على دانيال بل ( الذي يستخدم ليوتار  
بعض أفكاره في ما كتبه عام ١٩٧٥ ) . (انظر الفصل السابق) ويتحدث  
عن اتجاه المحافظين الجديد الذي يمتد في فرنسا من باتيه Bataille  
الى فوكو وديريدا ، هذا الاتجاه الذي يستند أصحابه الى مواقف  
حداثة لتبرير العداء للحداثة وهو ما يبدو تناقضا لا حل له . انظر :

— Habermas. « Modernity-an Incomplete Project in Foster. Post-  
Modern Culture, p. 14.

— Lyotard. The Postmodern Condition, p. 3. (٦٥)

(٦٦) يختتم ليوتار هذه العبارة ( في المرجع السابق ) بقوله « الموقف  
العام يتمثل في انفصال زمانى يتعسر معه رسم صورة عامة » .

(٦٧) يرى ليوتار فيما بعد أنه ربما يكون افراط في التأكيد على  
القص في كتابه The Postmodern Condition ( ١٩٧٩ ) .

— Lyotard. « Apostille aux récits » 1984 in Le Postmodern expliqué  
aux enfants (Paris, 1986), pp. 37 ff.

— Lyotard. The Postmodern Condition, p. 4. (٦٨)

(٦٩) انظر المرجع السابق - ص ٢ ، ٤ .

(٧٠) انظر حاشية ٧٣ يعده عن العلاقة بين ليوتار ومفهومه . قد  
يقال ان بعض الأعمال الأدبية الحداثية استوحت مفهوم نزع الملكية الذي  
طرحه ماركس ، وادخلته على مفاهيم الاغتراب والحرمان وموت الفرد  
كما عند سارتر وبيكيت وغيرهما من الكتاب الحداثيين بعد الماركسيين  
الذين اطلعوا في أوائل القرن العشرين على أفكار ماركس عند نشر  
مخطوطاته التي ترجع الى عام ١٨٤٤ .



(٧١) يعد ليوتار المعرفة العلمية والخطاب العلمي سلعا في مجتمع ما بعد التصنيع مما يوحي بأنهما تجسدا في محسوسات أو تحولا إلى أشياء ملموسة . ( ناقشت الصفة المجاوزية لمفهوم ماركس عن التجسيد ونتائجه في مقالتي :

— Myth in Modern and Postmodern Theory : from Marx's Theory of Commodity Fetishism to Theories of Reification in Critical and Post-Modernist Theory. » in F.J. West (ed.), Myth and Mythology (Canberra, 1989), pp. 35-49.

— Lyotard, The Postmodern Condition, p. 45: (٧٢)

(٧٣) انظر ص ٧ من المرجع السابق حيث يشير إلى كيفية «تجسيد» المعرفة العلمية بعد الصناعية بالنسبة « لمتلقي المعرفة » و « نفورها أو ابتعادها » عن مستخدميها . ويستخدم ليوتار تلك المصطلحات في هذا الموضوع ، على الرغم من أنه في ص ١٢ ينتقد ماركس لنقده مجتمع نزع الملكية لأنه « بشكل ما أو بآخر » يستخدم كوسيلة « لبرمجة النظام » في البلدان الليبرالية والشيوعية على حد سواء ، ويستثنى ليوتار من هذه العملية الجماعة التي كان ينتمي إليها فيما سبق Socialisme ou Barbarie ، وبدايات مدرسة فرانكفورت التي استعار منها بعض الآراء لأنها يطرحان نماذج نقدية للرأى الماركسي ( المرجع السابق - ص ١٢ ، ص ٣٧ ) ، وعلى الرغم من ذلك يمكن القول بأن كلتا الجماعتين استخدمتا فكرة نزع الملكية في أعمالهما - كما في نقد مدرسة فرانكفورت لسيطرة مبادئ العقل الآلي ( مثل أدورنو وهوركهايمر ) أو الأداء الآلي ( ماركيز ) ، وهو ما نجد له صدى في نقد ليوتار لما فوق نظم التقدم والأدائية ( انظر ما يتعلق بحاشية ٧٧ ) .

(٧٤) المرجع السابق - ص ١٧ وما بعدها .

(٧٥) انظر ليوتار - المرجع السابق ، ص ١٦ ، ٦٠ وما بعدها ،

(٧٦) انظر ليوتار - المرجع السابق ، ص ٤٦ وما بعدها . في هذه

الصفحات يشير ليوتار تحديدا إلى فرض لوهمان Luhmann الذي يقول « في مجتمعات ما بعد التصنيع يحل الأداء الاجرائي محل القوانين المعيارية » ولكن يلاحظ هنا أن ماركيز كان يكتب ضد سيطرة « مذهب الأداء » .

(٧٧) المرجع السابق - ص ٦٠ - يمكن مقارنة ذلك برأى حسن في

أن العلم بعد الحديث يتسم باستحالة التحديد ( انظر الفصل الثنائي - حاشية ١٢٨ ) .

(٧٨) المرجع السابق ، ص ٦٦ .

(٧٩) المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٨٠) انظر أيضا : Hassan. The Postmodern Turn, pp. 222-3.

— P. Steven Sangren. 'Postmodernism and the Social Reproduction of Texts' in Current Anthropology. Vol. 28, no. 3, (June 1988), pp. 405-35.

في هذا المقال ينتقد سانجرن كثيرا من التحليلات التفكيكية للخطاب الاستبدادي بسبب استحوادها على السلطة بطريقة استبدادية قد تفوق أحيانا الاستبداد الذي تزعم الوقوف ضده . وفي ص ٤١٦ يوجه النقد إلى الفكرة التفكيكية بأن المجتمع يمكن قراءته كنص وأن التحليل النصي يكفي لوصف أو تحليل كافة جوانب المجتمع .

(٨١) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 79.

يتناول ليوتار في كتابه الذي صدر عام ١٩٧٢ ( ترجمة Régis Durand ) بمزيد من التحديد بعض الموضوعات الاستطبيقية أكثر من كتابه الصادر عام ١٩٧٩ . ويشير جنكس إلى عبارة ليوتار في What is Postmodernism ( ١٩٨٦ ) .

(٨٢) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 71.

(٨٣) يوضح الفصل الذي يتناول جنكس أن نظرية ليوتار ليست في وضع قوى يسهل الدفاع عنه في مواجهة آراء جنكس .

(٨٤) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 76.

يقول ليوتار انه لا ينبغي الخلط بين عبارة 'ما بعد الحديث' التي يتحدث عنها جنكس وما يصفه 'بظروف ما بعد الحديث' في مقالته :

— Représentation, Présentation, imprésentable.

وقد نشرت هذه المقالة بالألمانية تحت عنوان :

— « Vorstellung, Darstellung, Undarstellbares » in Immaterialität und Postmodern (Berlin, 1985), pp. 91 ff.

(٨٥) لمزيد من التفاصيل عن هذا النص انظر الجزء التالي عن

هأبرماس .

— Lyotard. The Postmodern Condition, p. 72. (٨٦)

(٨٧) في المرجع السابق تشير ترجمة ليوتار الى أنه يتحدث عن مشروع الحداثة modernism الناقص ، أما النص الفرنسي فيؤحي بأن العبارة يجب أن تكون « مشروع الحديث Modern الناقص » كما يستعملها هابرماس . انظر :

— Lyotard. Le Postmodern expliqué aux enfants. pp. 13 ff.

Lyotard. The Postmodern Condition, p. 72. (٨٨)

يصف ليوتار نظريات هابرماس على نحو يظهره كما لو كان يسير على نهج آرثر بنتي ، ولكن تعليق هابرماس على تفتيت الحياة لا يشير فحسب الى تزايد التقسيم في مجال العمل وانما أيضا الى الفصل بين الدين والثقافة والفنون والقيم الأخلاقية في ظل المودرنية . وعلى الرغم من اختلاف آراء هابرماس وبل في موضوعات معينة ، يمكن القول بأنهما استوحيا هذه الفكرة من نظرية فيبر Weber ووجهها النقد للأثار التي تحدث عنها هذه النظرية . ( انظر الجزء التالي عن هابرماس ) .

(٨٩) انظر حاشية ٦٤ والجزء التالي عن هابرماس .

Lyotard. The Postmodern Condition, p. 72. (٩٠)

(٩١) من الانتقادات التي وجهها هابرماس لأدورنو ، كما رأينا في تعليقاته على كل من أدورنو وهابرماس ، أن أدورنو مسرف في الأمل في قدرة الاستطيقا على حفز تطبيق قيم معينة يرى أنها في خطر أمام « العقل الآلي » المميز لحركة التحديث . وبينما ينتقد ليوتار هابرماس ( ١٩٨٢ ) فإنه يدافع عن أدورنو . ( المرجع السابق ، ص ٧٣ ) .

(٩٢) المرجع السابق ، ص ٧٢ — ٧٣ .

(٩٣) المرجع السابق .

(٩٤) المرجع السابق ، ص ٨٢ .

(٩٥) المرجع السابق ، ص ٨١ .

(٩٦) انظر الحديث الذي أجرى مع مارياني بعنوان :

« Carlo Maria Mariane », by Hugh Cumming in Art and Design, vol. 4 nos. 5/6 (1988). « The New Modernism : Deconstructionist Tendencies in Art (London, 1988), p. 22.

ويرد مارياني هنا على سؤال عن الفن الحديث . في ص ٢٣ يقول

انه « يعد نفسه فنانا حديثا وضد الحديث في آن واحد » • انظر أيضا  
الجزء الذى يتناول ماريانى فى الفصل الرابع •

(٩٧) انظر Review of Lyotard's *Que Peindre ?* Adami, Arakawa. Buren (Paris, 1988) by James MacFarlane : « Jean-François Lyotard on Adami, Buren and Arakawa, » in *Art and Design*, Vol. nos. 3/4 (1988), pp. 77-80.

(٩٨) فيما يتعلق بوصف Adami, Buren, Arakawa وغيرهم بأنهم  
فنانون تفكيكيون انظر :

*Art and Design (The New Modernism : Deconstructionist Tendencies in Art)*, Vol. 4, nos. 3/4 (1988).

وانظر على وجه الخصوص :

— John Griffith. « Deconstructionist Tendencies in Art », pp. 53-60.

وانظر حاشية ١٢ أعلاه عن مقولات ليوتار السابقة عن التفكيك

والفن •

— Lyotard. *The Postmodern Condition*, p. 82. (٩٩)

(١٠٠) انظر الفصل الرابع لمزيد من المناقشة حول مفهوم تيار الرواد  
وموقعه فى نظرية ما بعد الحداثة • أكد ليوتار أنه لا يجب الدلالات  
الضيقة لمفهوم « الرواد » :

— *Defining the Postmodern*, translated by Geoffrey Bennington in *ICA Documents*, nos. 4/5 (1986), pp. 6-7.

— « Note sur les sens de « post » in Lyotard. *Le Post-modern expliqué aux enfants*, pp. 119-26).

— Lyotard's interview, *Konstforum*, Vol. 100, p. 356.

وعلى الرغم من ذلك فان التجريب الحداثى الذى دافع عنه عام  
١٩٨٢ يصفه البعض بأنه سمة من سمات « تيار الرواد » ، أما ليوتار نفسه  
فيرى ان « الرواد فى تيار الحداثة يكشفون عن بعض جوانب ما بعد  
الحديث » • انظر « *Defining The Postmodern* » حيث يقول ليوتار فى ص  
٦ — ٧ ان رواد الحداثة مسئولون عن « البحث فى الفرضيات القائمة وراء  
الحداثة » • وهو ما يشبه وظيفة مفهوم Post فى لفظ ما بعد المودرنية  
Post-Modernity المتمثلة فى التحليل والاسترجاع بمعنى التامل فى  
مشاكل المودرنية •



— James MacFarlane, « Jean-François Lyotard on (١٠١) Adami, Buren and Arakawa. » p. 80.

يقول ماكفرلين ان ليوتار يقدم آدمي في Du Peindre فيصفه بأنه يثير الحنين الى « رقة مقدسة » مفقودة ؛ وينظر للعالم علي انه يفقد الدور الإيجابي مما يجعل أعماله قريبة من نظرية ما بعد البنيوية أكثر من أفكار ما بعد الحداثة عند جنكس مثلا الذي يعدها كفيلة بالقيام بدور ما بعد تيار الرواد ( وسوف يناقش الفصل الرابع هذا المفهوم بمزيد من التفصيل ) • ( ويلاحظ ان ديريدا أيضا تناول أعمال آدمي في Truth in Painting )

— Robert Hughes, « The Decline and Fall of the (١٠٢) Avant-Garde » in Gregory Battcock (ed.), Idea Art (New York, 1973), pp. 184-94.

(١٠٣) المرجع السابق •

(١٠٤) على سبيل المثال انظر :

— Lyotard, « Apostille aux récits » (February, 1984) in Le Post-modern expliqué aux enfants, p. 38.

يقول ليوتار ان مشروع المودرنية ليس ناقصا فحسب ( مثلما قال هابرماس ) وانما مات بعد ان قضى عليه العلم التكنولوجي للرأسمالي الذي كان يحافظ عليه الظاهر • ( ويلاحظ ان دانيال بك يلقي تبعة مشاكل الثقافة الحديثة على النظام الرأسمالي « بعد القيمي » وليس على العلم ، ولكنه لا يذهب الى القول بان الثقافة باكملها قد ماتت ) •

— « Immaterialien, Konzeption » in Immaterialität und Postmoderne, pp. 75 ff. (١٠٥)

— Lyotard, « Apostille aux récits » in Le Postmoderne (١٠٦) expliqué aux enfants (Paris, 1986).

في ص ٣٥٩ من الحديث الذي نشر في Kunstforum (١٩٨٨) يقول ليوتار انه الآن مقتنع بان الحداثة ومبادئها التحررية — وليست المودرنية — هي ما أصبح مستحيلا •

(١٠٧) انظر التعليق على بودريار في الفصل الثاني • يلاحظ ان ثمة تطورا جذريا لرأي بودريار القائل بان ما بعد المودرنية هي تدمير للمعنى (On Nihilism. On the Beach, spring, 1984)، فقد اسقط بودريار

مفهوم تفكيك المعنى فى ما بعد الحداثة التفكيكية على ما بعد المودرنية ذاتها .

(١٠٨) يقصد من مصطلح « ما بعد بودريالز » هنا إسقاط تحليلات بودريالز للحداثة المتأخرة والرأسمالية المتأخرة على ما بعد الحداثة ، ولكنه لا يعنى الابتعاد عن آراء بودريالز .

(١٠٩) — Lyotard the Postmodern Canaliculation, p. viii.

(١١٠) المرجع السابق ، ص (vii) وما بعدها .

(١١١) المرجع السابق ، ص (xvi) . انظر الفقرة التالية فى هذا الكتاب وحاشية ١٠٦ .

(١١٢) انظر المرجع السابق لليوتار ، ص ٧١ ، والمناقشة السابقة لهذه العبارة . فى ص ٧٢ وما بعدها يهاجم ليوتار أولئك الذين « يضحون بالتجريب الفنى من أجل الأمن والوحدة » ومن يشبهون حركة « غير الريادية » الذين يقضون على تراث الرواد ( ومنهم جنكس كما يقول ليوتار فى ص ٧٦ ) .

(١١٣) المرجع السابق ، ص ٧٦ — الاقتباس الكامل فى الجزء السابق .

(١١٤) المرجع السابق ، ص (xviii) .

(١١٥) المرجع السابق . يتفق جيمسون مع هابرماس فى أن رفض ما بعد الحداثة لقيم الحداثة ربما يعنى الرفض الصريح لتراث الحداثة من وجهة نظر محافظة جديدة ، ويصف جيمسون رواد عمارة الحداثة بأنهم ثوريون على العكس من هذا الاتجاه الرفضى ، ولكن جيمسون لا يعتقد فى امكانية العودة الى الحداثة المزدهرة ، ولا فى كفاية الشكل الاستطيقى الثورى الذى قيمته . يشيد جيمسون بدفاع هابرماس عن الحداثة ضد ما بعد الحداثة فى مقال له صدر عام ١٩٨٤ :

— « The Politics of Theory », in Jameson, The Ideologies of Theory : Essays 1971-1986, vol. II. : The Syntax of History (London, 1988), p. 107 f.

— Fredric Jameson, « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, in New Left Review, no. 146. (July-August 1983), p. 55.

(١١٧) المرجع السابق — ص ٥٥ و ص ٨٥ . اشرنا فى الجزء الخاص

بليوتار أنه ينتقد انتاج المعرفة في مجتمع ما بعد التصنيع باستخدام عبارات مستوحاة من نقد ماركس للمجتمع الصناعي الرأسمالي ، بدون أن يفصح صراحة عن ذلك .

(١١٨) انظر الفصل الثاني لمزيد من المعلومات الأساسية عن هذه النقطة . في مفهوم بل عن مجتمع ما بعد التصنيع يمثل تكوين رأس المال جزءا من المبادئ المحورية المتحركة في تحول العلوم والتكنولوجيا وقطاعات العمل الخدمي من مرحلة التصنيع الى مرحلة ما بعد التصنيع . وكما قال بتي في مطلع القرن العشرين فإن مصطلح ما بعد الصناعي يركز على العمليات الصناعية وأنماط الانتاج في المجتمع أكثر من العناصر الرأسمالية التي درج على دراستها كثير من الماركسيين . ومن ثم فلا معنى لدراسة المجتمع في إطار الدعاوى الرافضة للرأسمالية الا في حالة واحدة فقط وهي لو كان بل قد استخدم مصطلح ما بعد الرأسمالية بدلا من ما بعد التصنيع ( انظر الفصل الثاني حول رفض بل الصريح لمصطلح ما بعد الرأسمالي ) ، وذلك على الرغم من أن Post في مصطلح ما بعد الرأسمالية لا تعني بالضرورة الابتعاد عن الرأسمالية الحديثة .

— Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism » . p. 55 and p. 85.

(١٢٠) المرجع السابق ، ص ٧٩ .

(١٢١) المرجع السابق ، ص ٨٠ .

(١٢٢) المرجع السابق ، ص ٨٤ . ثمة مشكلة نلقاها في تيار ما بعد البنيوية في النظرية الماركسية ، حيث نجد مقولات عن نزوع الملكية والتشبيهي والتحديد المفرط ، دونما توضيح لكيفية تحرر الناقد من هذه القيود بحيث يتخذ موقفا يؤمله لنقدنا أو تحليلها .

— Jameson. « Postmodernism and Consumer Society », p. 113 in Foster. Postmodern Culture, pp. 111-25).

يقول جيمسون ان هذا الكتاب بدأ بحديث ألقاه عام ١٩٨٢ في محاضر بمتحف ويتني Whitney .

(١٢٤) يلاحظ أن جيمسون يتفق مع ليوتار وهابرماس في ادانتهماء لعمارة ما بعد الحداثة ويزيد عليها ، ولكنه لا يطرح بديلا واضحا من بعد الحداثة لمواجهة تلك العمارة .

— Hassan. The Postmodern Turn, pp. 232-3. (١٢٥)

— Jameson: « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, » p. 57. (١٢٦)

(١٢٧) على سبيل المثال انظر المحددات الثلاثين لما بعد الحداثة التي وصفها جنكس في الفصل الرابع وانظر حاشية ١٤٤ .

(١٢٨) انظر أيضا :

— Jameson. « The Politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodernism Debate » (1984), in Jameson, The Ideologies of Theory, p. 105.

يتحدث جيمسون عن التلاعب بالاشارات التاريخية والمعارضة الأسلوبية ( والذي يسمى بالتاريخية historicism في الكتابات الخاصة بالعمارة ) ، ويقول انه ملمح أساسي في ما بعد الحداثة عموما .

— Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. » p. 65. (١٢٩)

(١٣٠) المرجع السابق . يقول جيمسون « ان الدول الرأسمالية المتقدمة لها الآن مجال للتنوع الأسلوبى بدون معايير حاكمه » .

— Jameson. « Postmodernism and Consumer Society » (١٣١) p. 114.

(١٣٢) في ص ٥٤ من :

Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism.

يقول جيمسون ان مفهومه عن ما بعد الحداثة بدأ في التكون اساسا من خلال الجدل حول فن العمارة . وسنرى ان معظم سمات ما بعد الحداثة في فن العمارة كما يراها جيمسون تبدو اقرب الى ما بعد الحداثة التفكيكية عن عمارة ما بعد الحداثة من وجهة نظر منظريها .

— Baudrillard. « The Orders of Simulacra » in Simulations, translated by Philip Beitchman (New York, 1983), 150 ff. (١٣٣)

ثمة مقالة لمايكل نيومان يأخذ فيها برأى بوديلار حيث يقول: « الفرق بين المحاكاة التهامية في الحداثة وما بعد الحداثة هو الانتقال من شكل قوى من اشكال العدمية الى شكل ضعيف منها » .

— Michael Newman. « Revising Modernism, Representing Postmodernism » in ICA Documents, nos. 4/5 (London, 1986), p. 48.



أما سوزان زونتاج فتري أن المحاكاة التهكمية ( والتجريد والزينة )  
هروب من التأويل .

— Susan Sontag. *Against Interpretation and Other Essays* (New York, 1978), p. 10.

( أدرج ايهاب حسن هذا المقال الذي كتبه سوزان زونتاج عام ١٩٦٤ ضمن الأعمال النقدية الأساسية بعد الحداثية ) . انظر حاشية (٢٦) في هذا الفصل عن « المحاكاة العمياء » عند بودريال وجيمسون .

— Baudrillard. *For a Critique of the Political Economy*

(١٣٥) بودريال - المرجع السابق . يقول بودريال ان الفن لم يعد يطرح أي قضية الآن ، ان كان أصلا قد طرح أي شيء في الماضي .

— « The Precession of Simulacra, » in Baudrillard, *Simulations*, p. 72.

— Jameson, « Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism, » pp. 66 ff.

(١٣٨) المرجع السابق - ص ٧١ .

(١٣٩) انظر ما تقدم عن رأي ليوتار عن « الراقى » Sublime .

— Jameson, « Postmodernism and Consumer Society, » pp. 114-15.

(١٤١) المرجع السابق - ص ١١٥-١١٦ .

— Jameson, « Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism » p. 63.

يلجأ جيمسون إلى ما يسميه بالصيغة التاريخية لفكرة موت الشخص وهي اختفاء « إلنا المستقلة البرجوازية القديمة بدلا من الفكرة الراديكالية التي تقول بأن الشخص ليس له وجود من الأصل ، ولعل جيمسون في اختياره للفكرة الأولى يسير على نهج نظرية ما بعد البنيوية الحديثة المتأخرة ( وربما بعض تأملات نظرية التوزيع Althusser ) .

(١٤٣) يتناول هذا الكتاب عمارة التفكير في الفصل القاييم المخصص لأعمال جنكس عن النظريات المعمارية عن ما بعد الحداثة .

(١٤٤) استعرضت جوانب مختلفة من مفهوم المعارضة في أعماله

— Parady/Meta-Fiction. 1979, pp. 43 ff. : الآتية :

— Parody/Post-Modernism. Poetics, Vol. 17 (1988), pp. 49-56.

— Post-Modernism Today : Some Thoughts on Charles Jencks's « What is Post-Modernism ? » in Reasons to be Cheerful (Melbourne 1987), pp. 1-6.

— « Post-Modern Pastiche » British Journal of Aesthetics.

في العمل الاول المذكور أعلاه أشرت الى أن مصطلح المعارضة في الأعمال الفنية مسيئ من مصطلح Pasticcio analogen ويعنى « تجميع دوافع من أعمال متعددة » . وفي النقد الفرنسي يستعمل مصطلح Pastische كمرادف للمحاكاة التهكمية ، ولكنه في الأعمال المكتوبة بالانجليزية يشير أحيانا الى نوع من « الزيف » . وثمة خلط يحدث أحيانا بين هذه المعاني المختلفة للمصطلح ، وأحيانا يضاف عليها المرء أحكاما شخصية فيما يتعلق بوظائفها مما أدى الى اعتبار « المعارضة » في الفن والعمارة لونا من الزيف أو التصنع خاصة من وجهة نظر أولئك الذين لا يأخذون بأراء جيمسون ، ومثال ذلك مجموعة الاستعمالات التي يدرجها قاموس أكسفورد عن هذا المصطلح . وفي ص ٤٢ من كتابي : Parody/Meta- Fiction ذكرت أن ألبرتسن L. Albertsen أحد الثقات في شأن مفهوم المعارضة ، قد أوصى بفصل هذا المفهوم عن مفهوم الزيف .

وفي عمل ظهر حديثا لأمير ويلز

(A Vision of Britain, (London, 1989).

إشارة الى أن لفظ المعارضة له دلالات سلبية في الاستعمال الدارج ، فالناس يقصدون به المزيف أو « النسخ المباشر الذي يخلو تماما من الخيال » ( ص ٧٣ ) . ولكن ليس ثمة « تزوير في لقائمة بناء على نهج تقاليد موضوعة ، ولا في محاولة احياء بعض التقاليد » .

كما يلاحظ أن المعارضة بوصفها تجميعا لعناصر فنية أو معمارية يمكن أن نجد لها في أعمال فنية ومعمارية تنتمي للفترة الحديثة أو ما قبل الحديثة ، وعلى العكس مما رآه جيمسون نجدها في بعض الأعمال الفنية الساخرة وفي طيرن معمارية سابقة . ويميز جنكس نفسه بين « المعارضة الغامضة » أو « التلقيفية الضعيفة » في بعض الأعمال السابقة على فترة ما بعد الحداثة والتلقيفية القوية التي يراها فيما يطلق عليه « عمارة ما بعد الحديث » .

Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, p. 128.

وينطبق على المعارضة ما قلناه عن المحاكاة من أنها أسلوب استخدم لأغراض متعددة في فترات مختلفة على أيدي العديد من الفنانين والمعماريين ، ومن بعض استخداماتها بعد الحديثة إطلاقها لأغراض بعد حديثة بعينها مثل مزاجية الطرز الحديثة أو عمل فني معين بغيره .

(١٤٥) على سبيل المثال انظر :

— Jameson, « The Politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodern Debate » (1984) in Ideologies of Theory, p. 110.

يصف جيمسون جنكس بأنه معاد للحدثة ، وموالم لما بعد الحداثة .

(١٤٦) انظر حاشية ١٤٤ أعلاه عن المعارضة . في تعريف قاموس اكسفورد لكلمتي Pastiche, psaticcio اشارة واضحة الى مفهوم المعارضة كتجمع للموتيفات من أعمال فنية مختلفة ، وقد شاع هذا المعنى في الانجليزية منذ مطلع القرن التاسع عشر على الأقل . أما موردينت كروك فيرى أن المعارضة استعملت في عمارة ما بعد الحديث ، في طرز أسبق من ذلك .

— J. Mordaunt Crook, The Dilemma of Style : Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern (London, 1987).

عندما يميز جنكس ما بين التلفيقية القوية في ما بعد الحداثة والتلفيقية الضعيفة التي سبقتها فإنه يؤكد أن وجود التلفيقية في الفن والعمارة سبق ظهور ما بعد الحداثة .

— Jencks. What is Post-Modernism ? p. 38. (١٤٧)

— Hassan : The Postmodern Turn, pp. 229-1. (١٤٨)

ينتقد جنكس جيمسون وآخرين للبس الذي وقعوا فيه بالخلط بين الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة .

في حاشية عن هذه العبارة ( ص ٢٣٢ - ٢٣٣ ) ينتقد حسن مقال جيمسون (١٩٨٤) عن ما بعد الحداثة لأنه «ينوء حملا بالأيديولوجيات» . (١٤٩) - حسن - المرجع السابق ، ص ٢٢١ . وانظر في الفصل الأول الفقرات التي تتناول آراء توينبي عن الذاتية في الرؤى التفاضلية والتشاؤمية للتاريخ .

(١٥٠) كتب جيمسون ذلك في مقال آخر هو :

— The Politics of Theory : Ideological Positions in the Post-modernism Debate » (1984) in The Ideologies of Theory, p. 195.

حيث يتحدث جيمسون عما يسميه « تيار الحداثة المزدهرة في مذهب ما بعد الحداثة » ( على الرغم من رأيه أن ما بعد الحداثة في مفهوم جنكس تناقض الحداثة المزدهرة ) ، ولا نجد صلة بين ما يقوله جيمسون هنا وتصنيفات جنكس ، ويبدو أن جيمسون يخلط ما بين عمارة الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة ، مثلما حدث معه في تقييمه لفندق بوناڤنتير . ان ما بعد الحداثة عند جنكس هي مزاجية الحديث بطرز أخرى ، وهو ما لا يراه موجودا في عمارة الحداثة المتأخرة فهي مجرد امتداد للغة الحداثة .

(١٥١) انظر حاشية الفصل الرابع حول هذا الموضوع .

— Charles Jencks. The Language of Post-Modern Architecture. revised enlarged editions 1978 ff. (London), p. 128. (١٥٢)

( سبق الإشارة إليها في الحاشيتين ١٤٤ و ١٤٦ ) .

وانظر أيضا خاتمة المقالة التالية لجنكس :

« The Bank as Cathedral and Village » in Architectural Design, Vol. 58, nos. 11/12 (1988), profile 76, p. 79.

حيث يستعرض جنكس مزايا التليفقية بما فيها من تعارض وتناقض ، بالإضافة الى الاستمرارية ، وهي أمور تجعلها متميزة عن استخدام المعارضة بدافع من الحنين للماضي . ويقول جنكس — من وجهة نظر مختلفة — ان الحنين بدوره قد يكون مفرطا . انظر :

— Interview with Peter Eisenman, in Architectural Design, Profile 72, No. 58, nos 3/4 (1988), p. 54.

(١٥٣) انظر الجزء التالي عن هابرماس ، وانظر الفصل الرابع

لمزيد من النقاش حول هذا الموضوع .

(١٥٤) انظر أيضا :

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 139-1.

وانظر الفصل الرابع .

(١٥٥) المرجع السابق ( طبعة ١٩٨٤ والطبعات الأخرى الصادرة بعد ١٩٧٨ ) ، ص ١٣١-١٣٢ .

— Jameson. The Ideologies of Theory, p. 110. (١٥٦)



(١٥٧) في رأي جنكس أن الحداثة المتأخرة ليست بالضرورة هي ما بعد الحداثة إذا لم تعزج الحديث بغيره .

(١٥٨) Jameson. « Postmodernism and Consumer Society »  
p. 114.

(١٥٩) المرجع السابق .

(١٦٠) يطرح فنتورى وسكوت براون وايزنور في Learning

from Las Vegas. بعض الأفكار التي تقدمها جنكس بشأن ما بعد الحداثة ، ولكنهم لا يضيفون جديدا لفكرة المزاوجة التي يعدها جنكس جوهرية في ما بعد الحديث وهي ما نجد له لمهاضات في بعض مفاهيم فنتورى في Complexity and Contradiction in Architecture وقد انتقد جنكس كتاب المؤلفين الثلاثة لأنه لم يضع معايير لاستخدام الثقافة الشعبية أو الرخيصة لأغراض جديدة بعد حداثة . انظر آراء جنكس عن فنتورى في :

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 87-8.

وانظر الفصل الرابع عن كلا الكاتبين .

(١٦١) على سبيل المثال انظر تحليل جنكس لارتباط « البوب » وما بعد الحداثة في :

— Post-Modernism : The New Classicism in Art and Architecture,  
p. 18.

يرجع جنكس هذا الارتباط الى استخدام ليزلى فيدلر للفظ Post لوصف « كافة الحركات الطفيفة ضد المركز » ، والى اتجاه توم وولف لنقد المذهب الشكلي في الحداثة من خلال لاس فيجاس وفنانيتها . كما يقول جنكس عن فن البوب عند وارمول انه « يهدف الى تحقيق نجاح تجارى للحداثة ، واحلال شكل فج من السخرية المريرة الاستقلالية محلها . وقد نرى ان « فن البوب رد فعل للحداثة يمهد الطريق نحو ما بعد الحداثة ، ولكنه لا ينطبق عليه تماما مفهوم جنكس عن مزاوجة الحديث بغيره ويلاحظ على النقيض من هذه المزاوجة التي طرح جنكس فكرتها عام ١٩٨٧ ان فيدلر ذكر في ١٩٦٩ ان ما بعد الحداثة عبرت الهوة الفاصلة بين الثقافة الراقية وثقافة البوب بالتوسع في ثقافة البوب ، وبترك الاساطير والتقاليد الكلاسيكية والانسانية للثقافة الراقية .

— Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism » p. 54. (١٦٢)

يشير دنيس براون الى أن هذا تاويل خاطيء ١

Learning from Las Vegas

Denise Scott Brown. « Reply to Frampton » in Casabella (May/June 1971) pp. 39-46.

( وقد ذهب فراعبتون الى القول بأن هذا الراى يتغاضى عن ثقافة

البوب ) .

فى ص ٤٥ يشير هذا المقال الى أن المعمارين وأعمالهم لا يزالون جزءا من الفن الرفيع ، لا جزءا من تقاليد أو فنون شعبية جماهيرية ، ويبدو أن يجيمسون يوافق ايهاب حسن على أن ما بعد الحداثة هى ازالة الفجوة بين ثقافة البوب والثقافة الراقية مما يؤدي الى انتشار ثقافة البوب ، وهذا الراى هو ما استنبطه ايهاب حسن من مقال فيدلر المكتوب عام ١٩٦٩ .

— Jencks. What is Postmodernism p. 34. (١٦٣)

(١٦٤) انظر مقدمة الطبعة الثانية المزيده والمنقحة من كتاب جنكس :

— The Language of Post-Modern Architecture (2nd edn.), p. 8.

(١٦٥) انظر أيضا :

— Andréas Huyssēn. After the Great Divide.

يشير هويشن = مثل ايهاب حسن — الى مقالى فيدلر :

« Cross the Border-Close the Gap ».

« The New Mutants »

ولكنه احيانا يفسر تجاوز الهوية بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية التى تحدث عنها فيدلر فى ضوء راي بيتر برجر عن الهدف من تيار الرواد ( السيريالى ) « الكلاسيكى » ، الا وهو اعادة توحيد الثقافتين ، بدلا من احلال البوب محل الثقافة الرفيعة كما يوحى بذلك فيدلر . انظر :

Huyssen. After the Great Divide, p. 165.

واحيانا ( كما فى ص ١٨٧ من المرجع السابق وما بعدها ) يقرن

هويسن بين فيدلر وفكرة المساواة بين ما بعد الحداثة والبوب ، ومن نفس هذه الزاوية يتناول Learning from Las Vegas لستسكوت براون وفنتورى وايزنور ( انظر حاشية ١٦٢ ) .

ونظرا لهذا التفاوت فى قراءة هويسن لفيدلر يتضح سبب تردد هويسن فى ص ١٩٤ عندما يقول « ان دعوة فيدلر الى سد الفجوة بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية تمثل نقطة مهمة فى التطورات التى طرأت فيما بعد على ما بعد الحداثة » . ويقول أيضا « ان مذهب فيدلر الشعبى يؤكد علاقة التنافر بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية » .

(١٦٦) انظر الفصل الرابع لمزيد من النقاش حول اراء جنكس عن معرض شتوتجارت .

— Charles Jencks. Late-Modern Architecture (London (١٦٧) and New York, 1980), p. 32.

(١٦٨)

— Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, » pp. 80 ff.

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, (١٦٩) p. 35.

يشير قاموس اكسفورد الى ما ورد فى The Journal of the Royal Society of Arts عن ما بعد الحداثيين الذين أحلوا صورة الجسد محل صورة الآلة على سبيل المجاز . ويلاحظ أن آرثر بنتى ينتقد تأثير بالاديو Palladio فى اشاعة فكرة «المقياس الضخم» على مفهوم المقياس الذروفي فى : The Elements of Domestic Design (Westminster, 1930), p. 3.

— Baudrillard. « The Orders of Simulacra » in Simulations, p. 149.

(١٧١) المرجع السابق . ص ١٢٨ وما بعدها . فى ص ١٤٧ يشير بودريار الى ليوتار وفكرته عن أن « الواقع الفائق يتجاوز التمثيل » .

— Baudrillard. « The Ecstasy of Communication » in (١٧٢) Foster. Postmodern Culture, p. 128.

يمكن أيضا اعتبار تحليل بودريار لمركز جورج بومبيدو ( ١٩٧٧ ) نموذجاً لتحليل جيمسون لفندق بوناغنتير :

— « The Beaubourg-Effect : Implosion and Deterrence ? in October (Spring 1982), pp. 3-13.

في هذا المقال يرسم بودريالار صورة لسمات الثقافة الاستهلاكية الحديثة ، والظروف بعد الإجدائية غير المعلنة إعلانا شعوريا كما وصفها جيمسون ، ولكن وصفه لمركز جورج بومبيدو وزواره يختلف عن كثير من تعليقات جيمسون التي صدرت منه مؤخرا عن الفضاء الهائل في هذا المركز - باعتبار أن معظم مصطلحات جيمسون مستمدة من أعمال بودريالار ، وبالنظر الى أن مركز بومبيدو وفندق بورتمان كلاهما ينتمى لطراز الحداثة المتأخرة . والآن وقد رأينا أن دلالة ما بعد الحداثة عند جيمسون تعتمد ولو بصورة جزئية على تعريف بودريالار للحديث والحديث المتأخر ، فلعلنا نتساءل ما الجدية التي نفترضها في قول بودريالار أن الحشود التي تزور مركز بومبيدو تكشف عن مقتها له بإفساده دون عمد ( ص ٩ في The Beaubourg Effect ) فمن الجائز أن نجد بعض زوار البارثينون في أثينا يتصرفون بنفس الطريقة ناهيك عن سائقي السيارات الذين يدمرون البارثينون ويدمرون أنفسهم بتأثير عوادم الوقود من سياراتهم . ان تفسير الأثر المدمر غير المقصود الذي يحدثه زوار مركز بومبيدو على أنه شماعة لا شعورية يعنى أن هذه الحشود ما هي الا كتلة أشبه بالآلة ذات الغرض الأوحى وان كان خافيا ، ثم ان هذا التفسير لا يجيب عن تساؤل محتمل من معماريي ما بعد الحداثة وهو : لماذا لم يشيد هذا المركز المبني على طراز الحداثة المتأخرة بما يتلاءم ويتكيف مع هذه الظروف ؟

— Baudrillard. America. translated by Chris Turner (١٧٣)  
(London and New York, 1988). p. 104.

Jencks. Current Architecture (London, 1982) (١٧٤)

هذا المقال يتناول عمارة الحداثة المتأخرة وعمارة ما بعد الحداثة .  
في قائمة جنكس ( ١٩٨٠ ) التي تضم محددات « الحديث » و « الحديث  
التأخر » و « ما بعد الحديث » في :

Late-Modern Architecture.

نجد أن البندين الأخيرين يسيران معا منذ الستينات . وقد يكون بعض المتأملين في أبنية السبعينات - مثل فندق يونافنتير - يعتبرونها أبنية بعد حديثة بسبب التاريخ أو جودة البناء ، ولكن جنكس يؤكد في تأريخه أن الحديث المتأخر يمكن أن نجده في السنوات التي ارتبطت بما بعد الحديث .

— Venturi. Complexity and Contradiction, pp. 71 ff. (١٧٥)  
وانظر ما تقدم من هذا الكتاب مع التركيز على جيمسون وجنكس .



- Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture, translated by Radka Donnell from *Moderne und Post-moderne : Architektur der Gegenwart* (Braunschweig and Wiesbaden, 1984 ; Cambridge, Mass. and London, 1988), p. 65.

(١٧٧) المرجع السابق — ص ٥ .

(١٧٨) المرجع السابق . على الرغم من أن كلوتز ينصو نصو جنكس لا جيمسون في وصف فندق بوناڤنتير بأنه حديث متأخر لا بعد حديث فانه يستخدم الهجاء الذي استعمله جيمسون في مقالته (١٩٨٤) Bonaventura ، لا كهجاء الذي استعمله جنكس وآخرون Bonaventure

(١٧٩) كلوتز — المرجع السابق .

(١٨٠) المرجع السابق .

— (١٨١) انظر جنكس : Late-Modern Architecture, p. 32.

— (١٨٢) Klotz. The History of Postmodern Architecture, p. 5.

يشير كلوتز الى العناصر التكنولوجية المتقدمة المستخدمة في متحف شتوتجارت الذي صممه ستيرلنج وأدخل معها عناصر كلاسيكية جديدة ، ويرى انه نموذج لاستخدام التكنولوجيا المتقدمة في عمارة ما بعد الحداثة . ولا شك أن مزج هذه اللوحات التكنولوجية يفيدنا هي مما يجعل البناء بناء بعد حديث من وجهة نظر جنكس .

(١٨٣) كلوتز — المرجع السابق ، ص ٥ وما بعدها .

(١٨٤) المرجع السابق — ص ١٢٨ .

(١٨٥) انظر على سبيل المثال الخاتمة بعنوان :

#### Modernism and Postmodernism

— Jencks. Modern Movements in Architecture. 2nd edn (Harmondsworth, 1985). pp. 379-81.

— Jencks. What is Postmodernism ?, p. 36. وانظر أيضا :

في هذا الكتاب نقراً التعليق التالي على صورة مركز بومبيدو : « أقصى درجات الحداثة المتأخرة متمثلة في التأكيد على البنية ، والفراغ المفتوح ، والتفاصيل الصناعية ، والتجريد ، ولكن هذا المركز كثيرا ما يوصف خطأ بأنه نموذج لما بعد الحديث » . ويتناول جنكس هذه

النقطة أيضا في ص ٢٣-٢٤ حيث يذكر أن مثل هذا الخطأ يرجع إلى الفرض، بأن « ما بعد الحديث يعنى كل ما هو مختلف عن الحداثة المزدهرة وأن مثل هؤلاء المماريين كانوا ضد التعددية » .

— Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism » p. 81. (١٨٦)

يرى بودريال أن مركز بومبيدو مثال لغزو الاعلان للأماكن العامة ،  
في مقاله : — The Ecstasy of Communication, pp. 129-30.

وانظر أيضا حاشية ١٧٢ عن مقال بودريال ( ١٩٧٧ ) عن مركز بومبيدو .

(١٨٧) انظر خاتمة :

— Klotz. The History of Postmodern Architecture, p. 421.

يصف مورينت كروك أيضا ما بعد الحداثة بأنه تيار ما بعد الوظيفية في : — Dilemma of Style, p. 265.

وفي ص ٣١٠ يشير إلى استخدام بيتر ايزنمان للمصطلح عام ١٩٧٦ .

أما جنكس فيؤكد أن ما بعد الحداثة يضيف جديدا على وظيفة الحركة الحديثة بأن يمزج الحديث بطراز آخر غيره .

(١٨٨) ترددوصف جيمسون لفندق بونافنتير في كتابات آخرين عن موضوع ما بعد الحداثة فنجد يوصف بأنه بناء بعد حديث في :

— Mike Featherstone, « In Pursuit of the Postmodern : an Introduction » in Theory, Culture and Society. Vol. 5, nos. 2-3. (June 1988), p. 200.

وفي مقالة للجغرافي م . دير :

— M. J. Dear. « Postmodernism and Planning D : Society and Space. Vol. 4 (1986), pp. 367-84.

لزيد من المناقشة انظر حاشية ٢٣٧ .

— Jencks. What is Postmodernism ? p. 30. (١٨٩)

يلخص جنكس فكرة جيمسون عن ما بعد الحداثة في أنه يستخدم

هذا المصطلح « كلفظ جامع يسرى على كل التيارات المضادة للحدائثة المزهرة ٠٠٠ فى ازالة الفرق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية ، ومن أبرز ملامح ما بعد الحدائثة المعارضة والازدواج » .

(١٩٠) رأينا أن ما بعد الجناعى عند ليوتار ليس هو بعينه ما بعد الحديث ، بعكس جيمسون فى حديثه عن العمارة وعن فندق بوناغنتير لبورتمان بوصفه طراز بعد حديث .

— Jencks. What is Postmodernism ? p. 38. (١٩١)

(١٩٢) المرجع السابق .

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture. (١٩٢) pp. 133 ff.

(١٩٤) انظر على سبيل المثال :

— Jencks. « The Battle of High-Tech : Great Buildings with Great Faults » in Architectural Design, Vol. 58, no. 11/12 (1988), pp. 19-39.

— Jameson. « Postmodernism and Consumer Society » (١٩٥) p. 125.

يضم جيمسون هذا المقال الى مقال آخر له ( ١٩٨٤ ) بعنوان :

« Postmodernism : The Cultural Logic of Late Capitalism » in « Post-modernism and Consumer Society.

وذلك فى :

— E. Ann Kaplan. (ed.), Postmodernism and its Discontents (London and New York, 1988), pp. 13-29.

وفى مقال جيمسون الذى ظهر فى كتاب فوستر ( ١٩٨٣ ) يقول انه من اللازم أن نترك السؤال التالى دون اجابة قاطعة وهو : هل سيقاوم تيار ما بعد الحدائثة منطق المجتمع الرأسمالى ؟

(١٩٦) انظر الجزء السابق عن ليوتار . فى منتصف وأواخر القرن العشرين احتدم الصراع بين النظريات التى تتحدث عن دور الفرد فى الأعمال الريادية ، وتلك التى تقضى على الفرد أو تستبعده . ولكننا نجد امثلة أسبق لهذا الصراع فى كتابات ماركس كما أشرت فى كتابى :

Marx's Lost Aesthetic (Cambridge, 1984), p. 96.

ويتجدد هذا الصراع في الماركسية بعد البنيوية حيث تتناول بعض النظريات اشكالية دور الفرد مثل النظريات المستوحاة من لاكان Lacan والتوزيع Althusser مما قد يزيد من حدة التناقض بين نظريات نزوع الملكية ودور الفرد عند هاركنس . ولا يقدم جيمسون حلاً لهذا التناقض إذ يبدو من ناحية أنه يصر على العلاقة التبادلية بين « موت الفرد بالمفهوم القديم » و« محاكاة الطرز والأساليب الميتة » في ما بعد الحداثة ، ولكنه من ناحية أخرى لا يرى أن دور الفرد هو منبع الاختلافات التي يلمسها في تيار ما بعد الحداثة ، ولا السبب في أنه قادر فيما يبدو على تأمل عمارة ما بعد الحداثة ونقدها . فما من تفسير يقدمه لنا جيمسون لهذه الاختلافات وهذه المقدمة النقدية ، سواء دور الفرد أو أي مفهوم آخر غيره .

(١٩٧) على سبيل المثال انظر رأي جيمسون عن فنتوري ( ١٩٨٢ ) ، ومقال جيمسون ( ١٩٨٤ ) :

« The Politics of Theory » in Jameson. Ideologies of Theory, p. 112.

يهنيء جيمسون جنكس لأنه يؤكد « أن عمارة ما بعد الحديث تتميز عن الحداثة المتأخرة باعطائها الأولوية للشعبي » .

-- Juergen Habermas. « Moderne und Postmoderne Architectur » in Die neue Unuebersichtlichkeit (Frankfurt am Main 1985), p. 11.

— Habermas. Modernity — an Incomplete Project. p. 9. (١٩٩)

• المرجع السابق (٢٠٠)

• (٢٠١) المرجع السابق — ص ٣ .

Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit., pp. 23 ff. (٢٠٢)

في الملخص يستخدم هابرماس مصطلح عالم النظم system world مشيراً لقوى السوق والحكومات التي يراها قد غزت « عالم الحياة » Life World في العصور الحديثة مما يزيد من ضرورة التفاعل والتواصل بين سكان العالم .

• (٢٠٣) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٢٠٤) من الضروري فهم طبيعة هذه الصلة لوجود بعض الخطأ في



تقييم هابرماس حيث يرى بعض الكتاب عن ما يعد الحداثة أنه ينهل من أفكار العقلية الماركسية .

( انظر مثلاً Ihab Hassan. The Postmodern Turn, p. 223 )

ويقول كيرمود عن هابرماس « انه يفضل الرجوع الى العقلانية الحداثية » وهذا جانب واحد فقط من فكر هابرماس .

ورغم ان هابرماس ينتقد التخلي عن مشروع المودرنية من أجل ما يسمى بما بعد المودرنية فان مشروعه هو نفسه في حاجة الى التوسع في بعض التحليلات الحداثية السابقة للعقلانية ( مثل تحليلات مدرسة فرانكفورت ) بحيث يدمج معها الفعل التواصلى بين الأفراد لتحقيق الاجماع العقلانى ( انظر مناقشة هذا الموضوع فى الجزء التالى من هذا الكتاب ) .

Frank Kermode. History and Value (Oxford, 1988), p. 134.

Habermas. Theory of Communicative Action. 1981. (٢٠٥)

(English translation of Vol. 1 by Thomas McCarthy (Boston, 1984). pp. 398-9).

راجع أيضا :

Martin Jay. Marxism and Totality : the Adventures of a Concept from Lukacs to Habermas (Oxford. Cambridge and California, 1984), pp. 462-509.

يرى جاي ان هابرماس يختلف عن مدرسة فرانكفورت فى انه ينزل العقل الآلى ( ص ٥٠٦ ) منزله دنيا فى سياق تكامل النظم . بدلا من اقترانه بالقوة المهيمنة على الطبيعة ( ص ٤٦٧ ) ، كما يرى جنكس السبيل للسيطرة على تلك القوة من خلال نمط من التفكير العقلى المشترك بين جماعة الأفراد بدلا من عقلانية القيمة التى تحتكم الى الانسان الفرد .

— Juergen Habermas. The Philosophical Discourse of (٢٠٦) Modernity. translated by Frederick Lawrence (Oxford and Cambridge, 1987), p. x.

(٢٠٧) على سبيل المثال انظر المرجع السابق لهابرماس ، ص ١٨٥ وما بعدها عن أدورنو وديريدا ، وص ٢٧٦ وما بعدها عن فوكو . فى ص ٢٧٦ يقول هابرماس ان حركة التاريخ عند فوكو تسير فى طريق فناء الانسان الفرد فناء مبرما وتنتهى الى ذاتية شائنة ، وفى ص ٢٧٩ يقول ان دراسة التاريخ عند فوكو ليس بمقدورها تفادى الذاتية الالهاما ، ولا تنجو

• من الاسراف فى الآنية • وإن تأملاته تنسم بالاحالة الى الذات وهى سمة يفترض أن تختفى من التناول الطبيعى لمشكلة الصدق ، •

(٢٠٨) يتفق أندرياس هويسن مع بعض أفكار هابرماس مثل انتقاداته لبيل ، ولكنه يوجه النقد اليه لاغفاله « محاولات توجيهه المودرنية فى اتجاهات بديلة مختلفة » •

— Huyssen. After the Great Divide, pp. 174-7.

(٢٠٩) على سبيل المثال انظر :

— Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, pp. 12 f.

(٢١٠) المرجع السابق • يتحدث هابرماس عن التمييز بين « المحافظين الشباب » ( من باتيه Bataille وفوكو Foucault الى ديريدا Derrida ) ونيار ما بعد الحداثة عند « المحافظين القدامى » ، أو تيار ما بعد الحداثة عند « المحافظين الجدد » أمثال دانيال بل. الذين يلحقون تبعة أخطاء المودرنية على الحداثة الثقافية وذلك حسب رأى هابرماس عنهم • ( خاتمة محاضرة Adorno Prize عن « الحداثة — مشروع ناقص » ص ١٤-١٥ ) • ( انظر أيضا حاشية ٦٤ وما تقدم عن نقدنا لهابرماس فى الأخطاء التى وقع فيها فى قراءته لبيل ) •

(٢١١) — Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, p. 15.

(٢١٢) المرجع السابق — ص ٢٧ •

(٢١٣) المرجع السابق • يقول هابرماس « لا شك فى أن الرغبة فى وجود أشكال متماثلة من الحياة تجعل هذه الاتجاهات تبدو وكأنها مضادة للحداثة » •

(٢١٤) يقول مارتن جاى ان التخلّى عن مشروع المودرنية يعنى من وجهة نظر هابرماس « فقد الأمل فى استرجاع الاستطبيقا المبدعة الى الحياة اليومية التى يغلب عليها المنحى العقلانى باطراد » •

— Martin Jay. « Habermas and Modernism » in Richard J. Bernstein (ed.) Habermas and Modernity (Oxford and Cambridge, 1985), p. 133.

ويتساءل جاى (ص ١٣٣ — ١٣٩) كيف يمكن تحقيق ذلك ؟ وفى رد هابرماس عن هذا التساؤل ( ص ١٩٩ — ٢٠٣ ) يقول : ان الأحكام الاستطبيقية لابد ان تقوم على أساس فروض يمكن نقدها تتعلق بهارمونية

العمل الفني وجدته ونجاح التعبير فيه ويتفق بما ما ذهب اليه البريست فيلمر Albrecht Wellmer من أن الزعم بسلامة الحكم الاستطقي يعنى ، امكانيه « الصدق » تلك الامكانية التي لا تتحرر الا فى خضم نجارب الحياة المعقدة ( وفى موضع آخر وصف فيلمر ما بعد الحداثة بأنها تساعد على تدمير العقل ) .

Wellmer, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne (Frankfurt am Main, 1985).

واتفاقا مع فيلمر يقول هابرماس « ان العمل الفني بمثابة تشكيل رمزى يزعم أن له قيمة استطبيقية معينة ، وفى الوقت نفسه هو شئ ينتمى لخبرة الحياة اليومية التي تتداخل فيها مجالات القيمة الثلاثية تداخلا حقيقيا لا مجازيا ( وهذه المجالات هى القيم المعرفية - الآلية ، القيم الأخلاقية - العملية والقيم الاستطبيقية - التعبيرية ) .

(٢١٥) على سبيل المثال ، انظر نقد الثقافة الشعبية فى :

— Thodor W. Adorno and Max Horkheimer. Dialectic of Enlightenment. 1944, translated by John Cumming (London, 1986).

ومنذ ذلك الحين انتقد هابرماس أدورنو لأفراطه فى الاعتقاد بوجود مجال فنى بديل مستقل عن المجال الشعبى وعن مجال التفكير الآلى . ويلاحظ أن هابرماس يرى أن العمارة التي تعتمد على اجماع الآراء التي يحبذها كثير من أصحاب تيار ما بعد الحداثة ، يرى أنها عمارة «مجهولة الهوية» ، وهى سمة يعدها هابرماس ملحا من ملامح الحتميات الآلية فى « عالم النظم »

— Lucien Kroll. The Architecture of Complexity, translated by Peter Blundell Jones (London, 1986). (٢١٦)

(٢١٧) المرجع السابق - ص ١٠ . يجدر بنا فى هذا المقام أن نشير الى انتقادات آرثر بنتى للعمارة الحديثة ، وتأييده لحركة الفنون والصنائع فى محاولتها لإحياء الفن الحرفى الذى يثبت هوية الصانع . ولكن يلاحظ أن بنتى يفضل البساطة والبدائية فى فن العمارة على الاسراف فى الزينة .

(٢١٨) كروى - المرجع السابق - ص ١١ .

(٢١٩) شيدت مباني كلية الطب بجامعة لوفان فى : Woluwé-St

Lambert فى بروكسل . انظر أيضا وصف هذا المشروع فى :

Kroll. The Architecture of Complexity, pp. 35 ff.

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, (٢٢٠)  
pp. 104 ff.

(٢٢١) المرجع السابق .

(٢٢٢) المرجع السابق - ص ١٠٦ ( يلاحظ أن جنكس يستعمل مصطلح « الكلاسيكية الجديدة » neo-classicism للاشارة الى الكلاسيكية الحديثة لا الكلاسيكية بعد الحديثة ) .

(٢٢٣) من المشاكل التي تظهر في مشروع لوفان من وجهة نظر هابرماس انه يبدو في كثير من الصور الفوتوغرافية كموقع بناء تجري ازالته . ويقول المؤرخ الألماني كلوتز « ان واجهات عنابر النوم في لوفان تبدو وكأن اجزاء منها قد تطايرت بسبب عاصفة ما . وان هذا البناء لهو اول مبنى ضخم من نوعه يبدو وكأنه كشك مؤقت تم تجميع اجزائه من الانقاض الملتقطة من هنا وهناك » .

— Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture, p. 392.

أما جنكس فيعلق على صورة كرول لمشروع لوفان بأن التفاصيل المتفاوتة فيها تحاكي القرارات المتفرقة التي تتخذ شيئاً فشيئاً وتكسب أية مدينة قديمة هويتها :

The Language of Post-Modern Architecture, 1977, p. 106. —

(٢٢٤) يشير هابرماس هنا في :

Die Neue Unuebersichtlichkeit, p. 49.

الى Der Arkitekt, February 1982.

(٢٢٥) يبدو أن هابرماس يقول ان مذهب ما بعد الحداثة عليه ان ينهل من الحداثة وفي نفس الوقت يسعى للتفوق عليها ، وعلى الرغم من ذلك فان مفهوم المزاوجة عند جنكس لا يعنى بالضرورة وجود هذا التفوق . وفي مقاله الذي كتبه عام ١٩٨٢ يبدو أن جنكس يربط دونما نقد بين مفهومين : مفهوم ما بعد التاريخ Post-history عند أرنولد جيلين Arnold Gehlen وهو من جماعة المحافظين الشباب ، والاعتقاد في أن ابداعات الحداثة الثقافية قد انتهت مع ظهور ما بعد الحداثة ، ويبدو أن هابرماس يسقط التشاؤم الواضح في المفهوم الأول عن استكمال مشروع الحداثة على الاعتقاد الثاني .



انظر Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, pp. 48-9.

— Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, p. 49. (٢٢٦)

ترجم راسل برمان هذه المقالة :

— Russell A. Berman's Translation in Richard J. Bernstein (ed.), Habermas and Modernity (Oxford and Cambridge 1985), p. 90.

ولكن هذه الترجمة تفتقد في بعض عباراتها إشارة هابرماس الى الغرض من ما بعد الحديث ألا وهو « نقي » اتجاه الحديث . ومن الغريب أن ترجمة برمان تختزل بعض الأسطر وتستخدم لفظ postmodernism بدلا من postmodern في النهاية . ( أما ترجمة كلوتز لتاريخ العمارة بعد الحديثة فتشير الى مشروع الحداثة عند هابرماس ( ص ١٤ مثلا ) ولكن مع التركيز على عمارة الحداثة . ويرى كلوتز أن استكمال أو حل هذا المشروع يكمن في تحرير الحداثة من جمود الحداثة وزيفها المتمثل في الإصرار القطعي على الوظيفة .

— Habermas. The Philosophical Discourse of Modernity, p. xix. (٢٢٧)

(٢٢٨) المرجع السابق ، ص ٣-٤ .

— Martin Jay. Fin de Siècle Socialism and other Essays (New York and London, 1988), pp. 137-48. (٢٢٩)

في الفصل الخاص بهابرماس والحداثة في هذا الكتاب يميل جاي الى الحديث عن ما بعد الحداثة التفكيكية كمقياس لكافة تيارات ما بعد الحداثة ، في سياق مناقشته لأعمال هابرماس عن هذا الموضوع ( ص ١٣٨ مثلا ) .

(٢٣٠) انظر الحاشية السابقة عن معايير ادعاءات الصدق الاستطيقى عند هابرماس ، ويلاحظ أن هابرماس لا يعطى مثالا محددا لأي ادعاء في هذا السياق ، أما مقاله الذي كتبه عام ١٩٨١ عن العمارة الحديثة وبعد الحديثة فيؤكد أن ما بعد الحداثة أصابت في نقدها لقوى « عالم النظم » التي غزت « عالم الحياة » ، ويعقب ذلك بقوله ان العمارة الحديثة على أقل تقدير نشأت كاتجاه نبع من « الارتباط التلقائي والموفق بين الانشائية بمقاصدها الاستطيقية ، والوظيفية الصارمة الهادفة » .

Die neue Unuebersichtlichkeit, p. 28.

وقد كتب هابرماس هذه المقالة بمناسبة معرض للأعمال التي كان

يعدها أساساً أعمالاً حدائية ، ومن ثم فليس من الغريب أن يختتمها بمقولته السابقة ، التي توضح أيضاً دواعي تفضيل هذا الاتجاه الحدائى على غيره من الاتجاهات التي توجه نقداً شديداً لقوى التحديث التي تغزو كافة مناحي الحياة .

— Hassan. The Postmodern Turn, pp. 224-5. (٢٣١)

(٢٣٢) انظر الحوار مع هابرماس :

— A Philosophico-Political Profile, New Left Review, Vol. 151 (May/June 1985), pp. 81-2.

يبدأ هابرماس هذا الجزء من الحوار بقوله ان لفظ « الادانة » ليس بالوصف الصحيح لموقفه ازاء ما بعد البنيوية ، ولكنه يميز بين أدورنو من ناحية وديريدا وفوكو من ناحية أخرى ، لأن أدورنو ملتزم باستكمال مشروع المودرنية كما يقول هابرماس في موضع آخر .

(٢٣٣) انظر أيضاً حاشية ٢٣٢ عن المقابلة بين أدورنو من ناحية وديريدا وفوكو من ناحية أخرى حسبما يرى هابرماس

-- Habermas. « A Philosophico-Political Profile, » (٢٣٤) p. 93.

(٢٣٥) المرجع السابق .

(٢٣٦) هذه النظريات كثيرة جداً بحيث لا يتسع المقام هنا لتفصيلها ، وسيجد القارئ عرضاً لها أو قائمة بها في أعمال حسن أو آخرين عن هذا الموضوع ( مثل كتاب ايهاب حسن (The Postmodern Turn)

ومن المحدثين الذين ينهجون نهج النقاد المذكورين في هذا الكتاب ديك هيديايج . أما تيرى ايجلتون فيرى ان ما بعد الحداثة « تفتت غير سياسى للنفس » .

— Terry Eagleton. « Capitalism, Modernism and Postmodernism, » in New Left Review, no. 152.

Eagleton. Against the Grain, Essays 1975-1985. (London, 1986).

(٢٣٧) نذكر أن بعض الجغرافيين وخبراء التخطيط العمرانى مثل دير M. J. Dear استمدوا عناصر شتى من نقد ما بعد الحداثة التفكيكية لعمارة ما بعد الحداثة ولفلسفة التحليل التفكيكى ذاتها . غفى

مقال دير عن « ما بعد الحداثة والتخطيط » يجد القارئ تعريفات شتى — بل وملتبسة على كاتب المقال — لما بعد الحداثة ، فمثلا يرى أن فندق بونافنتيز لبورتمان مثال أصيل لعمارة ما بعد الحداثة ، وفي الصفحة ذاتها يقول أن جنكس يدافع عن عمارة ما بعد الحداثة على الرغم من أن جنكس في حقيقة الأمر وكما سبق أن رأينا يصف هذا الفندق بأنه حديث متأخر لا بعد حديث . ومن ناحية أخرى لا يميز دير تمييزا كافيا بين التفكيك وما بعد التفكيك وما بعد الحداثة ، أو الاتجاهات التفكيكية المختلفة داخل تيار ما بعد الحداثة ، والنقد التفكيكي لعمارة ما بعد الحداثة مثل آراء جيمسون أو جنكس عن عمارة ما بعد الحداثة ، كما يأخذ دير بفكرة جيمسون عن عمارة ما بعد الحداثة وهي أن السمة الغالبة عليها هي المعارضة والفراغ الهائل ، ويتصور دير أن هاتين السمتين تنطبقان على ما بعد الحداثة بصفة عامة . ( انظر الحاشية الخاصة بذييفيد هارفي في الفصل السادس )

(٢٣٨) في كتاب فوستر عن ثقافة ما بعد الحداثة ( ١٩٨٣ ) يجد

- القارئ المقالات التالية : Foster. Postmodernism : A preface.
- Habermas. Modernity - an Incomplete Project.
- Kenneth Frampton. Towards a Critical Regionalism : Six Points for an Architecture of Resistance.
- Rosalind Krauss. Sculpture in the Expanded Field.
- Douglas Crimp. On the Museum's Ruins.
- Craig Owens. The Discourse of Others : Feminists and Post-modernism.
- Gregory L. Ulmer. The Object of Post-Criticism.
- Fredric Jameson. Postmodernism and Consumer Society.
- Jean Baudrillard. The Ecstasy of Communication.
- Edward Said. Opponents, Audiences, Constituencies and Community.

(٢٣٩) نشر هذا المقال في :

- New German Critique, Vol. 33 (1984).
- Perspecta, Vol. 21 (1984).

— Foster, Recordings : Art Spectacle, Cultural Politics, Washington. 1985), pp. 121 ff.

يأخذ فوستر مصطلح « المحافظين الجدد » من هايرماس ويطبقه على عمارة ما بعد الحداثة (ويأخذ برأي هايرماس القائل بأن دانيال بل ينتمي لتيار المحافظين الجدد) ، كما يطبق على هذا الطراز المعماري بعض الأفكار المستوحاة من جيمسون مثل مفهوم المعارضة .

(٢٤٠) يستخدم فوستر مصطلح المحافظين الجدد هنا على غرار هايرماس في المحاضرة التي ألقاها عام ١٩٨٠ ، حيث يقول فوستر في كتابه المنشور عام ١٩٨٣ ان المصطلح ينطبق على نقد دانيال بل للحداثة كما يتصور هايرماس . ولكن عندما يقترن هذا المصطلح بعمارة ما بعد الحداثة فيبدو انه يحول الاتجاه الجديد الذي ظهر في النظريات المعمارية الى مجرد مصطلحات ذات مدلولات سياسية لاذعة دون مناقشة الموقف السياسي لأي من أصحاب هذه النظريات ، ودون النظر الى آرائهم ازاء اسقاط مساويء التحديث على الحداثة الذي يوحى به استخدام هايرماس لمصطلح المحافظين الجدد . كما ان الربط بقصد او بدون قصد بين بل وما يطلق عليه فوستر تيار ما بعد الحداثة عند المحافظين الجدد يثير مشكلة وهي ان بل لم يكن على صلة بما بعد الحداثة المعمارية التي يدرجها فوستر تحت الاتجاه المحافظ الجديد في تيار ما بعد الحداثة .

— Foster, Recordings, p. 121 ff. (٢٤١)

(٢٤٢) اشرنا الى أن الربط بين المعارضة بعد الحداثة واللامعيارية ومفهوم « موت الشخص » عند جيمسون وفوستر ينطوي على بعض الخطأ في التصنيف حيث يلتبس معنى المعارضة المعمارية بالمعارضة اللامعيارية ، وهما قالبان مختلفان تماما ، ومع ذلك يحدث هذا اللبس لانفعال معانيهما ومصادرها المتباينة .

(٢٤٣) انظر حاشية ٢٤٢ .

— Foster, Recordings, p. 122. (٢٤٤)

(٢٤٥) من وجهة نظر فوستر نجد أن الاتجاه المحافظ الجديد في ما بعد الحداثة لا يختلف بشدة مع الحداثة ، ولكن توجهها التاريخي historicism يحول الكلاسيكي الى البوب ، والفني التاريخي الى المعارضة و « الابتذال » . وسنرى في الفصل التالي أن هذا الجمع بين مصطلحات هايرماس وجيمسون عن ما بعد الحداثة قد يكون في حد ذاته نظرة قاصرة الى ما بعد الحداثة التاريخية حيث تتجاهل هذه النظرة



الكثير من أهدافها وآثارها ولا ترى منها سوى النذر اليسير . ويلاحظ أن كثيرا من النقاد يؤثرون وصف عمارة ما بعد الحداثة ونقادها بصفة « المحافظة » ( مثل ستيفن كونر في :

— Steven Connor. *Postmodernist Culture : an Introduction to Theories of the Contemporary* (Oxford, 1989).

ويلاحظ أيضا أن لهذا المصطلح دلالات سياسية إلى حد كبير ( انظر حاشية ٢٤٠ ) الأمر الذي لا يكفل الوصف الدقيق للنظريات المشار إليها .

— Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. edited by James Clifford and George E. Marcus. (Berkeley, Los Angeles and London, 1986). (٢٤٦)

ثلاثة من المقالات الأحدى عشرة في هذا الكتاب تحمل كلمة Post-modern في عناوينها ، وهي :

— Stephen A. Tyler. « Post-Modern Ethnography : from Document of the Occult to Occult Document, » p. 122 ff.

— Michael M. J. Fischer. « Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory, » pp. 194 ff.

— Paul Rainbow. « Representations are Social Facts : Modernity and Post-Modernity in Anthropology ; pp. 234 ff.

— P. Steven Sangren. « Rhetoric and the Authority of Ethnography : « Postmodernism » and the Social Reproduction of texts », in *Current Anthropology*, Vol. 29, no. 3 (June, 1988), pp. 405-24 and the « Comments », pp. 424-35. (٢٤٧)

( انتهز هذه الفرصة لأشكر بروفيسور J. A. Barnes على لفت نظري إلى هذا الكتاب وعلى مناقشة بعض موضوعاته معي ) .

— Sangren. « Rhetoric and the Authority of Ethnography, p. 405. (٢٤٨)

(٢٤٩) انظر حاشية ٢٤٧ .

— Sangren. « Rhetoric and Authority of Ethnography », p. 405. (٢٥٠)

كما يصف باومان ما بعد الحديث بأنه أميل إلى التأويل لا تشريع القيم . وذلك في سياق حديثه عن أعمال Clifford Geertz وغيره من:

علماء الأنثروبولوجيا الذين كان لهم دور فى ظهور ما يعنونه  
بالأنثروبولوجيا بعد الحديثة :

- Zygmunt Bauman. Legislators and Interpreters : on Modernity, Postmodernity and Intellectuals (Oxford and Cambridge, 1987). p. 5.

ويتبنى باومان مفهوما تفكيكيا عن ما بعد الحداثة ، اذ يرى أنها انكار لوضع القيم المطلقة ، والى جانب ذلك يحذو باومان حذو فريدريك جيمسون فى اطلاق وصف التلقيق والمعارضة على فن ما بعد الحديث ( المرجع السابق - ص ١٣٠ ) ، وصفة المجتمع الاستهلاكي على المجتمع بعد الحديث ( ص ١٩٢ ) . وفى مقالة تالية يطرح باومان فكرة « سوسيولوجيا ما بعد المودرنية » كبديل لسوسيولوجيا ما بعد الحديث التى يراها مجرد انعكاس لما بعد المودرنية وشكوكها ، وكبديل أيضا للاتجاهات الحديثة فى علم الاجتماع التى تتعامل مع ما بعد الحديث كما لو كان انحرافا فى المجتمع الحديث . وعلى الرغم من هذا الطرح البديل فان نظرة باومان عن ما بعد المودرنية التى تسمح بهذا الطرح تستند الى حد كبير على منظور ما بعد الحداثة التفكيكية .

- Current Anthropology. Vol., 29, no 3 (June 1988). (٢٥١) ppj 424-5.

(٢٥٢) المرجع السابق .

(٢٥٤) المرجع السابق . كتب ماركوس فى Writing Culture

تحت عنوانى :

- Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System.

- Afterword. Ethnographic Writing and Anthropological Careers.

(٢٥٥) المرجع السابق . فى هذه العبارة بالذات يستخدم مصطلح

المحاكاة التهكمية بالمعنى المفهوم لدى معظم نظريات التفكيك .

(٢٥٦) يشير ماريون ماكدونالد الى أن نظريات البنيوية وما بعد

البنيوية التى يستخدمها علماء الأنثروبولوجيا بعد الحديثة الذين يشير اليهم سانجرن كانت قد أصبحت بالفعل جزءا من الأنثروبولوجيا الحديثة ،

ولكن يجب أن نتوخى الحذر فى التمييز بين افكار بنيوية وأخرى بعد بنيوية بعينها وأن نميز بين هذين الاتجاهين من ناحية والاتجاهات المختلفة فى تيسار ما بعد الحداثة من ناحية أخرى . ( انظر تعليق

ماريو ماكدونالد على مقال سانجرن في :

Current Anthropology. Vol. 29, no. 3 (June 1988), p. 429.

ومن التعريفات الواضحة نسبياً التي تفرق بين البنيوية وما بعد البنيوية. تعريف كريستوفر نوريس في The Deconstructive Turn (ص ١٦٤) ، حيث يتناول نوريس دور ديريدا ومذهبه في التفكير وكيف أثر هذا الدور في مفهوم البنية في سياق ظهور ما بعد البنيوية من بين ثنايا البنيوية ، ويقول نوريس أن ذلك ساعد على ازاحة فكرة « البنية » ليحصل محلها فكرة « إقامة البناء » Structuration ( ولكن لا يجب أن نخلط بين هذه الفكرة واستخدام هذا المصطلح نفسه عند عالم الاجتماع والمنظر الاجتماعي Anthony Giddens ، وهو استخدام مختلف تماماً ) . ويعرف نوريس « إقامة البناء » بأنه « نشاط يولد المعنى في إطار الاشارات الجديدة في النص وحولها ، دون أن يتقيد بحدود الملاءمة أو المكونات » ، وعلى الرغم من هذا يشير نوريس الى جوناثان كالر ورأيه في أن التفكير مشتق من البنيوية . ( الإشارة الى كتاب :

Jonathan Culler. The Pursuit of Signs 1981.

— Suzi Gablik. Has Modernism Failed ? (New York (٢٥٧) and London, 1984), p. 11.

في بداية هذا الكتاب يجد القارئ وصفا للتحويل من الحداثة الى ما بعد الحداثة كمجال جديد يبدو أن الانسان بلغ فيه أبعد ما يمكن الذهاب اليه في الفن بحيث أصبح قلب الأعراف والتقاليد أمراً روتينياً . انظر أيضاً الحاشية الخاصة بديفيد هارفي ومؤلفه The Condition of Postmodernity في الفصل السادس واقتباسه لسمات المودرنية التي اقترحها برمان ( ١٩٨٢ ) ، ليقول ان المودرنية وما بعد المودرنية تتسمان بالتدفق المميز للمجتمع الرأسمالي .

— Karl Marx and Friedrich Engels. Manifesto of the (٢٥٨) Communist Party, translated by S. Moore, edited by F. Engels (Moscow, 1966), pp. 44-8.

(٢٥٩) تناولت بعض هذه الموضوعات في كتابي :

— Marx's Lost Aesthetic.

— Marx and Engels. Manifesto, p. 55. (٢٦٠)

(٢٦١) المرجع السابق .

- Berman. « The Experience of Modernity », in Design After Modernism, edited by John Thackara (London, 1988), p. 35.

(٢٦٣) رأينا أن هابرماس لا ينتهي عن نقده للتناول التفكيكي والتناول بعد الحديث للمودرنية .

- Berman. The Experience of Modernity », p. 43 ff. (٢٦٤)

• وانظر أيضا مناقشة أفكار فنتوري في هذا الفصل والفصل التالي .

(٢٦٥) برمان — المرجع السابق ، ص ٤٨ .

- Charles Jencks. « The Post-Avant Garde. » The Post-Avant Garde : Painting in the Eighties (London, 1987), p. 16. (٢٦٦)

أشرنا الى ان ارتباط ماركس بفكرة المودرنية في رأى برمان يتأثر برؤية برمان التفكيكية . ( يدرج برمان ماركس ونييتشه ضمن أصحاب نظريات الحداثة وذلك في كتابه The Experience of Modernity ولكن قد نتفق مع جنكس في ان حداثة ماركس تعنى ان هذا المصطلح يصف بعض الأفكار « الانتاجية » عند بعض رواد الانشائية الحداثيين من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الى جانب ماركس وسان سيمون ( هذه النقطة اتناولها بالتفصيل في كتابي Marx's Lost Aesthetic — ( ١٩٨٤ ) ) . ويلاحظ وجود مغاير وتطبيقات كثيرة مختلفة لمصطلحي الحديث والحداثي ، ويجب ان يميز القارئ بين استخدامهما للإشارة الى « الحداثة الانتاجية » ومعناها عند برمان .



## نظريات المزاوجة :

(١)

— Charles Jencks. The Language of Past-Modern Architecture (1977), fourth revised, enlarged edition (London, 1984), p. 6.

يقول جنكس فى صدر الطبعة الخامسة ( ١٩٨٧ ) ان الطباعات المختلفة لهذا الكتاب تبين الى حد ما ان « الحركة بعد الحديثة » يبدو أنها مرت بثلاث مراحل مختلفة ، وفى أوائل السبعينات زادت سمة التعددية فيها ، وفى أواخر السبعينات زادت سمة التليفقية وفى عام ١٩٨٧ تبدو أنها فى مرحلتها الثالثة وهى الكلاسيكية .

(٢) المرجع السابق . يوحى هذا الوصف لما بعد الحداثة بنهاية

« التطرف الريادى » وفى مقابل ذلك نجد أن بفسنر Pevsner يستخدم مصطلح ما بعد الحديث لوصف اتجاه متطرف جديد وتعبيرية جديدة Neo-expressionism فى فن العمارة أما روبرت سستين فيتحدث عن ما بعد الحداثة التقليدية ( ١٩٨٠ ) ( انظر الفصل السادس - حاشية ١٢ ) .

(٣) المرجع السابق - انظر أيضا الفصل الأول ، حاشية ٢٠ عن التفسير المبسط لاستخدام مصطلح المزاوجة Double-Coding عند جنكس ، والذي يعنى أن معماريى ما بعد الحداثة يستعملون طرازين على الأقل بحيث يوصلون رسالة معينة الى من يستخدم المبنى بنفس طريقة الأنساق الاشارية الأخرى أو أفعال الكلام .

— Jencks. What is Post-Modernism ? (London, 1986), p. 14 (٤)

يشير جنكس الى أن مقالته :

The Rise of Post Modern Architecture.

نشرت مرتين عام ١٩٧٥ فى :

— Architecture-Inner Town Government (Eindhoven, July 1975).

— Architecture Association Quarterly, Vol. 7, no. 4

(October-December 1975). والاقتباسات من المصدر الثانى .

— Charles Jencks. What is Post-Modernism ? p. 14. (٥)

يقول جنكس ان مصطلح ما بعد الحديث لم يرد فى سياق فن العمارة منذ جوزيف هودنوت الا عفوا على لسان فيليب جونسون Philip Johnson او نيكولاوس بفسنر Nikolaus Pevsner ، وانه بذلك يعد أول من استعمله عام ١٩٧٥ منذ وقت هودنوت : ثم يقدم نبذة عن استخدام مصطلح ما بعد الحديث فى حاشية الملحق الذى اضافته عام ١٩٨٥ الى :

— Modern Movements in Architecture. 1973 (2nd edn. Harmondsworth, 1985).

— Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, p. 3. (٦)

(٧) انظر مقدمة الطبعة الأولى ( سبتمبر ١٩٧٧ ) من كتاب جنكس :

— The Language of Post Modern Architecture (London, 1977), p. 7.

(٨) انظر حاشية ٣ عن مفهوم « المزاوجة » عند جنكس ، واستعراض مقالته ( ١٩٧٥ ) فى الجزء التالى من نص هذا الكتاب توضيحا. لجذور مصطلح « Code » ( النسق الاشارى ) عنده وقد بدأ مفهوم المزاوجة فى الظهور فى الطبعة الأولى من كتاب جنكس :

The Language of Post-Modern Architecture (1977).

حيث يتناول جنكس عمارة ما بعد الحديث باعتبار أنها تنطوى على « تعددية » فى الطرز والأنساق ، أما مصطلح double-coding نفسه فقد استخدم لأول مرة فى مستهل ذلك العمل ، فى مقدمته ، وفى الطبعة الثانية عام ١٩٧٨ حيث يفسر ظهور أبنية ما بعد الحديث بمظهر الطراز « المهجن » ، لأنها تخاطب مستويين فى أن واحد ، صفوة المعمارين ، والسكان العاديين ، كما تشتمل هذه الأبنية على الطراز الحديث . ويظل جنكس متمسكا بهذا التعريف كما يتضح فى :

— Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture London, 1978), p. 282.

— Architecture Today (London, 1988), p. 11.

وقد اشرنا ان فكرة تعدد الأنساق الاشارية ( او الرسائل ) فى عمارة ما بعد الحديث ترتبط بمفهوم جنكس عنها كشكل معمارى يتواصل مع المستخدم بشتى الطرق .

— Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, (٩)  
p. 4.

(١٠) المرجع السابق - ص ٥ . فى هذه الصفحة يقول جنكس ان هجوم توم وولف على الرواية الحديثة يمكن ان ينطبق أيضا على العمارة الحديثة ، وهذا ارهاص بما قاله فى أعمال تالية ، وبما كتبه وولف نفسه :

— Tom Wolfe. From Bauhaus to Our House (London, 1981).

— Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, p. 6. (١١)

وانظر حاشية رقم ١٠ .

(١٢) انظر الصفحات التالية من نص هذا الكتاب التى تستعرض ما كتبه جنكس عام ١٩٧٧ ، اما كتاب :

The Death and Life of Great American Cities.

لجاكوبس Jacobs (١٩٦١) فقد ورد ذكره أيضا فى :

— Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour. Learning from Las Vegas 1972 (Revised edition) (Cambridge, Mass., and London, 1988), p. 81).

— Jencks. The Rise of Modern Architecture, p. 7. (١٣)

(١٤) المرجع السابق - ص ٩ .

(١٥) فى ص ١٠ يقول جنكس « هذا التعقيد فى المصطلح يبين أن المتخصصين فى السيميولوجيا يزدون من صعوبة هذا العلم على الرغم من أنه يختص بالتواصل . ولكنهم يوضحون عدة حقائق مهمة عن العمارة بوصفها نظاما اشاريا . وقد رأينا أن الناقد روبرت فنتورى أيضا يتعامل مع مفهوم العمارة كمصدر للمعنى ، ومن ثم يرى أن المعمار الجيد هو ما يقدم معانى مركبة ، على الرغم من أنه لم يطلق عليه وصف ما بعد الحديث :

— Venturi. Complexity and Contradictions in Architecture (New York, 1966).

— Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, (١٦)  
p. 10.

(١٧) المرجع السابق - يتناول جنكس فن العمارة تناولا سيميوطيقيا حيث يعده جماعا لانساق اشارية مختلفة ، ويلاحظ أهمية هذا التناول

في المفهوم الذي صاغه عن ما بعد الحداثة بوصفها مزاوجة للطراز الحديث بغيره بحيث يغدو طراز ما بعد الحداثة مثل التراكيب اللغوية التي ترسل المعنى إلى مختلف المتلقين ، ولعل هذا التطور سهل على جنكس فيما بعد تطبيق مفاهيم ومعايير مماثلة على فن العمارة والفنون البصرية بحيث يرى فيها مستويات متعددة من المعاني . ويتناول جنكس هذا الموضوع في الفصل السادس من

Towards a Symbolic Architecture : The Thematic House  
(London, 1985), p. 228.

فيقول « مثل كل ألوان الفنون تشتمل العمارة على مستويات متعددة تسمح بتناول المعاني المتشابهة التي تولدها بشتى الطرق ، ونستطيع القول دفاعاً عن التصميم الرمزي أن مثل هذا التصميم يشند انتباه المشاهد ، ويشجع على استقبال العمل استقبالا واعيا ، وعلى الخروج بتفسيرات جديدة له » .

— Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, (١٨)  
p. 10.

وفي ص ١١ يقول جنكس « يذهب السيميوطيقيون إلى القول بأن الشكل لا ينبع من الوظيفة أو العكس بالعكس — كما أوضحوا أن هذه الثنائية مسألة عرف » . ( انظر ما تقدم عن مفهوم التلفيقية الراديكالية عند جنكس ) .

(١٩) انظر ما تقدم عن بنتي في الفصل الثاني :

— Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, (٢٠)  
p. 11.

(٢١) المرجع السابق — ص ١٢ .

(٢٢) المرجع السابق — يمكن المقارنة بين ظروف العمل قبل عصر الصناعة التي يشير إليها جنكس واستخدام آرثر بنتي لمصطلح ما بعد الصناعي إشارة إلى ظروف العمل المميزة لعصر ما قبل التصنيع والتي كانت قائمة قبل عصر الآلة الحديث . ( انظر البند السادس في نص هذا الكتاب لارتباطه بهذه الحاشية ، وما تقدم عن بنتي في الفصل الثاني ) .

وفي أعمال لاحقة يتحدث جنكس عن المجتمع المعاصر بعد الصناعي بمعنى اقرب إلى حياتنا المعاصرة من حيث اعتماد المجتمع على الكمبيوتر وعلى تبادل الخدمات ، ويحتفظ جنكس برأيه أن المصنم المعماري والعنيل



فى ذلك المجتمع لابد أن يظلا على وفاق • ( انظر حاشية ٧٣ عن تعليقات جنكس على مفهوم مجتمع ما بعد التصنيع ) •

(٢٣) انظر حاشية ٨ • فى مقدمة The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٨) يستخدم جنكس مصطلح « hybrid » ( المهجن ) لوصف المزيج المعقد من الطرز فى عمارة ما بعد الحديث ، كما يستخدمه ايهاب حسن فيما بعد فيما كتبه عام ١٩٨٦ عن ما بعد الحديث • وسنرى أن جنكس استوحى فكرة أو اثنتين من أفكار التفكيك فى أعماله التالية ، ويمكن أيضا القول بأن أصحاب تيار ما بعد الحداثة التفكيكى قبل ايهاب حسن أخذوا بعض أفكار جنكس وغيره عن سمات عمارة ما بعد الحداثة ، مما أدى الى بعض أوجه التلاقى والاختلاف بين هذين الاتجاهين فى نظرية ما بعد الحديث •

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture (٢٤)  
(1978, ff), p. 87.

يقول جنكس ان فنتورى أسهم اسهاما مهما مرتين باهتمامه بالمسقة من الأعمال التاريخية ، « وانخراطه فى فن البوب » وقد اشرنا الى :

— Venturi, Scott Brown and Izenour. Learning from Las Vegas.

حيث نرى اهتماما بالجوانب السيميوطيقية فى فن العمارة ، أو على حد تعبير جنكس ، باستخدام المعماري لأنساق مختلفة • أما فنتورى فيتناول فى عمل آخر :

Complexity and Contradiction in Architecture (1966).

اعجابه بالعمارة التى تعبر عن ثراء المعنى •

Robert Venturi. Complexity and Contradiction in Architecture, p. 22. (٢٥)

يلاحظ أن فنتورى ينتقد التعبيرية فى فن العمارة ، وأن نيكولاوس بفسنر أيضا يهاجمها فيما كتبه عن « الطراز بعد الحديث » فى :

« Architecture in our Time : the Anti-Pioneers ». The Listener (29 December 1966 and 5 January 1967).

( انظر الحاشية الخاصة ببفسنر فى الفصل الأول ، وحاشية رقم ٢ فى هذا الفصل ) • وفى هذه المقالة يدرج بفسنر بعض الأعمال التعبيرية الجديدة ضمن عمارة ما بعد الحديث الجديدة ، ولكنه

كتب مقالة أخرى عن هذا الموضوع في يناير ١٩٦٧ قال فيها ان التلفزيونية وتناقض الشكل مع الوظيفة من سمات ما بعد الحديث :

The Listener, 5 January 1967, pp. 7-9.

ويؤكد بعض المنتمين لتيار ما بعد الحداثة المعاصرين على التقابل بين الشكل والوظيفة ، في حين اعترض آخرون على اهتمام الحركة الحديثة بأعلاء شأن الوظيفة عن الشكل على أساس أن كليهما على قدم المساواة من حيث الأهمية . على سبيل المثال انظر العمل الأول في :

Rob' Krier's « 10 Theses on Architecture » in Rob' Kier on Architecture, Translated by Eileen Martin (London and New York 1982), p. 5.

في هذا المرجع نقرا : « للوظيفية والبناء والشكل قيمة متساوية ، وجميعها تحدد المعيار ، فلا يجب ان يكون لأحدهما أسبقية على غيره » .

— Venturi, Complexity and Contradiction, pp. 22 ff. (٢٦)

(٢٧) المرجع السابق ، ص ٢٥ .

(٢٨) المرجع السابق . أشرنا الى أن مقالتى بفسنر ( ١٩٦٦ و ١٩٦٧ ) في The Listener تدرجان التعبيرية الجديدة وأعمال سارينن Saarinen معا في ما بعد الحداثة ، وتوجهان النقد لها . ويلاحظ أن جنكس ينتقد بفسنر لاستخدامه عبارة « الطراز بعد الحديث » ، لمهاجمة من يسميهم ( بفسنر ) بالتعبيريين الجدد ، حيث يرى جنكس أن كثيرا من هؤلاء ينتمون للحداثة المتأخرة لا الى ما بعد الحداثة . انظر ملحق مقدمة الطبعة الثانية من كتاب جنكس ؛

— The Language of Post-Modern Architecture. 1977. (London, 1978), p. 8.

— Venturi, Complexity and Contradiction, p. 28. (٢٩)

(٣٠) المرجع السابق — ص ٤٤ . يقول فنتورى : « ( عنصر الأبهة التاريخية ) هو أساس التفكير والنمو في المدينة كما يتضح في اعداد المباني القديمة اعدادا جديدا يسمح بقيامها بوظائف عملية ورمزية في أن واحد ( مثل القصور التي تتحول الى متاحف أو سفارات ) ، أو اعداد الشوارع القديمة لتسمح باستخدامات جديدة وتوسيع نطاق الحركة » .

(٣١) يلاحظ أن فنتورى لا يستخدم مصطلح ما بعد الحديث في

العملين المذكورين هنا ، وأن جنكس يأخذ بعضا من أفكاره وينتقد البعض الآخر منها .

(٣٢) أشرنا فى حاشية ٨ الى أن مفهوم المزاوجة موجود فى الطبعة

الأولى من كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture

(١٩٨٧) حيث يتحدث عن تعدد المستويات أو الطرز المستخدمة فى

عمارة ما بعد الحديث ، ولكنه يبرز المصطلح نفسه فى بداية ذلك

الكتاب فى مقدمة الطبعة الثانية ( ١٩٧٨ ) .

(٣٣) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 14,

( كل الاشارات الى هذا الكتاب تحيل القارئ الى طبعته الأولى

( ١٩٨٦ ) ، ولكن ينصح بالرجوع الى الطبقات التالية للاستفادة من

التعليقات الإضافية لجنكس عن الموضوعات التى يناقشها الكتاب ، وللوقوف

على كيفية امتداد أعمال جنكس عن ما بعد الحديث الى مجالات أخرى

مثل علم النفس وعلم الاقتصاد الاجتماعى ) .

(٣٤) المرجع السابق — ص ٣٧ .

(٣٥) المرجع السابق — ص ٢٣ . يأخذ كولر وصف جون بيرو

John Perrault لما بعد الحداثة بأنها ليست « طرازاً بعينه ، ولكنها

مجموعة محاولات تجاوز الحداثة ، . ولكن ليست فى هذا أية إشارة

للعمارية ، ولا الى عنصر يمثل قاسماً مشتركاً أو مبدءاً أساسياً يمكن تعريف

ما بعد الحداثة به :

— Michael Koehler. « Postmodernismus, » : Ein begriffsgeschichtlicher Ueberblick', Amerikastudien. Vol. 22, no 1 (1977), p. 13.

(٣٦) — Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 23.

يشير جنكس هنا لقائمة المحددات الأساسية التى طرحها دى :

Late Modern Architecture (London and New York, 1980), p. 32.

( انظر أيضا الدراسة التالية لهذه المحددات ) .

وكان جنكس قد سبق أن وصف أصحاب تيار ما بعد الحداثة بأنهم

« مجموعة من المماريين جاءوا كنتاج لحركات سابقة لأنهم استشعروا

نقائص الحداثة كأيديولوجية حية ولغة » .

(٣٧) انظر حاشية ٨ وما يتعلق بها فى متن هذا الكتاب .

(٣٨) لجنكس أعمال أخرى سنشير إليها متى تيسر ، ولكن على القارئ أن يحلل بنفسه ما ظهر من أعمال جنكس بعد بدء طباعة هذا الكتاب مثل الطبعة الثالثة من : What is Post-Modernism ?

وكتاب جديد له عن The Post-Modern World يتناول فيه موضوعات تتراوح ما بين الاقتصاد وعلم النفس (٠٠) انظر أيضا الفصل السادس ، حاشية ٢٢ ) .

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture. (٣٩)  
p. 9.

(٤٠) المرجع السابق .

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in (٤١)  
Art and Architecture, p. 37.

— Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 15. (٤٢)

يشير جنكس الى انهيار برج مكنى في انجلترا يعرف باسم Ronan Point بعد انفجار في عام ١٩٦٨ ، قائلا ان هذا كان ضربة قاضية أخرى للحدثة .

(٤٣) المرجع السابق - ص ١٩ .

(٤٤) يشير جنكس الى :

— Andreas Huyssen. Mapping the Postmodern. New German Critique, no. 33 (Autumn 1984), pp. 13-16.

ونشرت هذه المقالة ثانية في كتاب لهويسن بعنوان :

— After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism (London, 1988), pp. 178-221.

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in (٤٥)  
Art and Architecture, pp. 26-7.

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture' (٤٦)  
p. 10.

(٤٧) انظر نقد جنكس للمعتقدات « العقلانية » الحداثية في :

— Late Modern Architecture. 1980, pp. 131 ff.

(٤٨) المرجع السابق - ص ١٤٧ وما بعدها . ويقول هاينريش كلوتز

ان العقلانية Rationalism ثبت أنها أقوى رد فعل للوظيفية Functionalism



في أوربا .

— Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture, translated by Radka Donnell (Cambridge, Mass., and London, 1988), p. 210.

وفي صفحة ٢٦٣ يقول كلوتز ان روسي

العقلانية ، يرى « أن الخطأ الجسيم في الوظيفية يكمن في معارضتها  
التواصل ، » .

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, (٤٩)  
pp. 37 f.

(٥٠) انظر ما تقدم عن هذه النقطة في الجزء الخاص بجيمسون  
في الفصل الثالث .

— Jencks. The Language of Post-modern Architecture, (٥١)  
p. 88.

يدافع جنكس عن مفهوم الاجماع وعن مفهوم النطاق العام مما يميزه  
عن ليوتار الذي هاجم كلا المفهومين ، كما يختلف دفاع جنكس عن دفاع  
هابرماس عنهما .

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, (٥٢)  
pp. 42 ff.

يستخدم جنكس لعبة « الأرنب والبطة » ليوضح كيف يتواجد شكلان  
في شيء واحد أو صورة واحدة مما يثير معاني مختلفة عند المستقبل .  
وفيما بعد يعود جنكس لهذه النقطة في تعليقه على التفسيرات والرؤى  
المختلفة لمتحف شتوتجارت حيث رأى بعض زواره من الشباب أنه النسخة  
الألمانية من مركز بومبيدو ، أما الكبار فראوا فيه احياء للعمارة الاغريقية  
الرومانية أو الكلاسيكية كما عند شنكل Schinkel .

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, pp. 80 ff.

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, (٥٣)  
pp. 80 ff.

(٥٤) المرجع السابق - ص ٨١-٨٢ .

(٥٥) المرجع السابق - يلاحظ أن جنكس يستخدم مصطلح  
Schizophrenic (مزدوج الشخصية) في وصف ما بعد الحداثة ، وهو  
ما يختلف عن استعمال حسن وفريدريك جيمسون للمصطلح ذاته الذي  
يعنى بالنسبة لجنكس حالة واعية لا حالة لا شعورية أو مرضية .

(انظر مقدمة الطبعة الثانية من كتاب جنكس The Language of  
Post-Modern Architecture (١٩٧٨) ، ص ٦ ، كما أن جنكس يستخدم هذه

الكلمة على سبيل المجاز للتعبير عن المزاوجة بين طرازين أو أكثر في تيار ما بعد الحداثة .

(٥٦) من الغريب أن Casa Baldi لبورتوجيزى بنى فى نفس العقد الذى بنى فيه Pruitt-Igoe ولكن بعده ببضع سنوات . ويلاحظ أن جنكس يذكر طرزاً معمارية عديدة تندرج تحت ما بعد الحداثة — مثل الطراز التاريخى ، والاحيائى — مما يجعل من العسير تحديد بناء معين بوصفه أول بناء بعد حديث ، فكثير من الأبنية مثل أعمال بورتوجيزى أسهمت فى تطوير تلك الاتجاهات بعد الحداثية من قلب الاتجاه الحديث .

( فى مقدمة الطبعتين الرابعة والخامسة من كتاب جنكس الصادر عام ١٩٧٧ يتحدث جنكس عن مبنى بورتلاند لمايكل جريفز ( ١٩٨٢ ) بوصفه « أول صرح فيما بعد الحداثة وأن الباوهاوس أول صرح فى الحداثة ، فعلى الرغم من كل عيوب مبنى بورتلاند فإنه يؤكد امكانية البناء بلمسة فنية زخرفية عميقة ، وبايحاء رمزى بالغ ، وبلغة يفهمها قاطنو المبنى » ، ( طبعة ١٩٨٤ — ص ٧ ، طبعة ١٩٨٧ — ص ٨ ) . وتشير المقدمتان على الرغم من ذلك الى أن الطبعة الأولى توضح أن هذا المبنى ليس هو الأول من نوعه .

(٥٧) فى مقال هابرماس الذى كتبه عن العمارة الحديثة وعمارة ما بعد الحداثة ( ١٩٨١ ) يقول أن العمارة الحديثة نشأت من « البدايات العضوية والمنطقية لأعمال فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright

وآدولف لوس Adolf Loos ، وبلغت أوجها فى أعمال جروبيوس Gropius وميس فان در رو Mies Van der Rohe وكوريوزيه Corbusier وألفار ألتو Alvar Aalto ولا يزال هذا الطراز قويا مؤثرا ومترابطا أكثر من غيره منذ عصور الكلاسيكية ، وقد ولد طراز الحداثة بتأثير روح تيار الرواد ، وجاء كامتداد لاتجاه العقلانية الغربية ، وبلغ من القوة جد خلق النماذج التى يحتذى بها . فأصبح فى حد ذاته طرازاً كلاسيكياً وأرسى اتجاهها ينتهجه الكثير » ( ملخص ترجمة لمقال هابرماس

— Die neue Unuebersichtlichkeit. p. 15. in Rose « Habermas and Post-Modern Architecture » ; Australian Journal of Art, Vol. 5 (1986), pp. 113-19.

(٥٨) يوجه بعض النقاد المتشددون من نقاد الحداثة اللوم لجنكس لأنه لا ينتقد الحداثة بالقدر الكافى ، انظر على سبيل المثال الجزء الخاص ببيتر فولر فى الفصل التالى .

(٥٩) رأينا أن ليوتار يتهم جنكس بتجاهل العناصر التجريبية والريادية في الحداثة ، أما جيمسون فيهاجم عمارة ما بعد الحداثة بوصفها جزءا من ثقافة الرأسمالية ويصف جنكس بأنه معاد للحداثة موال لما بعد الحداثة :

— Ideologies of Theory : Essays 1981-1986 (London, 1988).

وفي مقال آخر يقول جيمسون ان « عمارة ما بعد الحداثة ترتبط بالحداثة المزدهرة التي ترفضها ارتباطا فيه شيء من التطفل » مما يعنى أن نظرة جيمسون عن العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة تنقسم بقدر من السلبية يفوق نظرة جنكس . انظر مقال جيمسون :

— « Architecture and the Critique of Ideology » (in Jameson. The Ideologies of Theory, p. 59).

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture (٦٠) (2nd edn), p. 131.

وانظر مقدمة هذه الطبعة والطبعات التالية .

يرى جنكس أن كل معماري من المنتمين لما بعد الحداثة قد تمسك على يد معماري من المنتمين للحداثة ، فقد كان جنكس نفسه من نقاد الحداثة قبل أن ينتقل الى ما بعد الحداثة :

— The Language of Post-Modern Architecture, p. 90.

— What is Post-Modernism ? p. 15.

(٦١) نشر جنكس قائمة الفروق المميزة بين « الحديث » و « الحديث

المتأخر » و « ما بعد الحديث » في :

— Late-Modern Architecture (London and New York, 1980), p. 32.

— « Essay on the Battle of Labels Late-Modernism vs Post-Modernism » in Architecture and Urbanism, Extra Edition (Tokyo, January 1986), entitled « Charles Jencks », p. 213.

(٦٢) عن الفرق بين معماري ما بعد الحداثة والحداثة المتأخرة

يقول جنكس ان المجموعة الاولى يشيدون ابنية تتزاوج فيها الطرز بكل السبل الممكنة بحيث تولد معانى تاريخية وتجارية شعبية ، حيث ان هؤلاء المماريين يحاولون التواصل مع مختلف الفئات عن طريق هذا الاستخدام الفريد للطرز المعمارية :

— Jencks. Essay on the Battle of the Labels Late-Modernism vs Post-Modernism, p. 227.

— The Language of Post-Modern Architecture (1st edn (٦٣)  
1977), p. 93.

يصف جنكس « طراز الملكة آن » الذي ازدهر في أواخر القرن التاسع عشر فيقول : « هو آخر المحاولات الجلييلة لمزج طرز مختلفة ومواد شتى . ونلاحظ أن آرثر بنتي أيضا امتدح حركة الملكة آن لأنها أحييت « الشعبي » ( انظر حاشية ١٠ في الفصل الثاني ) ، ولكن يلاحظ أن بنتي يؤثر البساطة على الزخرفة كما ينتقد المواد الحديثة التي لا يزال بعض المنتمين لما بعد الحداثة يستخدمونها حتى الآن في أحياء الطرز القديمة أو « الشعبية »

— Jencks. « Essay on the Battle of Labels Late-Modernism vs Post-Modernism, » p. 213. (٦٤)

على العكس من جنكس يذكر هاينريش كلوتز عشر سمات لما بعد الحداثة هي : الإقليمية – التمثيل الخيالي – رؤية البناء كعمل فني – تعدد المعاني – الشعر – الارتجال وال تلقائية – التاريخ والمفارقة الساخرة – السياقية – تعدد الطرز – الخيال والوظيفة .

Klotz. The History of Postmodern Architecture, p. 421.

ولكن جنكس لا يتفق مع كلوتز في التأكيد على سمة الخيال ، فيقول « أشك في التناول الخيالي لما بعد الحداثة ، كما أعتقد أننا نبخسها حقها عندما نركز على التاريخية وتعدد الألوان والاهتمام بالواجهة والزخرفة ( وما إلى ذلك ) ، من الواضح أن جميع هؤلاء الكتاب يغفلون عن بيت القصيد ، ألا وهو أن الحركات المعمارية تقتضي العديد من المحددات – على الأقل عشرة – فيما يشبه شجرة التطور :

— Essay on the Battle of Labels, p. 235.

— Jencks. Essay on the Battle of Labels, p. 213. (٦٥)

— Late-Modern Architecture, p. 32.

في هذين المرجعين قائمة طويلة بأوجه الشبه والاختلاف بين الحديث والحديث المتأخر وما بعد الحديث .

(٦٦) في الكلمة الأخيرة في كتاب جنكس The Language of Post-Modern ( ١٩٨٧ ) نقد يركز على الأعمال التي

تسمى باسم ما بعد الحديث ولكنها لا ترقى لمقاييس الأعمال الرفيعة في هذا التيار .



— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture (٦٧) pp. 147 ff. (4th edn.) 1984.

(٦٨) نشر أول عمل لجنكس عن الكلاسيكية بعد الحديث وعنوانه :  
Post-Modern (Classicism — The New Synthesis

في عدد خاص من Architectural Design في لندن ( مايو/يونيو  
١٩٨٠ ) أما كتابه Post-Modern Classicism in Art and — The New  
Synthesis. Architecture. فقد نشر لأول مرة عام ١٩٨٧ .

(٦٩) انظر مناقشة جنكس لأعمال الاخوة Krier وغيرهم في :

— The Language of Post-Modern Architecture, pp. 108 ff.

يتحدث جنكس عن احياء فكرة الشعبى فيقول ان أصحابها يرون ان  
« المصمم أو المعمارى أو الباحث التجارى يتدخل لتحقيق القيم التى يويدها ،  
ولكن فى اطار ديمقراطى سياسى حيث يطرح هذه القيم للمناقشة . انظر  
أيضا المناقشة التالية لتعليقات جنكس عن ضرورة اشتراك فن العمارة فى  
بناء نطاق شعبى جديد ( الكلمة الأخيرة فى كتابه ١٩٨٤ ) . وقد تناول  
هابرماس موضوع المجال الشعبى فى :

— Habilitationsschrift. in Habermas. Strukturwandel der Oeffentlich-  
keit (Darmstadt, 1962).

وكذلك فى بعض أعماله الأقرب عن ضرورة « الفعل التواصى » ،  
ولكنه حتى الآن لم يتعرض لهذا الجانب من كتابات جنكس عن ما بعد  
الحدائة . ( لم يكن الكتاب المذكور لهابرماس قد ظهر بالانجليزية عند  
اكتمال هذا الكتاب ، ولكن كان هابرماس قد ظهرت له ترجمة لمقال كتبه  
عام ١٩٦٤ فى احدى الموسوعات عن « المجال الشعبى » The Public  
sphere وقد نشرت هذه الترجمة فى :

New German Critique (Autumn 1974), pp. 49-55

حيث يقول هابرماس : « نقصد بالمجال الشعبى أولا نطاق حياتنا  
الاجتماعية حيث يمكن تكوين ما يشبه الراى العام » وحيث « تكون الفرص  
متاحة لجميع المواطنين » .

انظر أيضا مقال هابرماس التالى الذى يناقش فيه مفاهيم معينة عند  
هانا أرندت :

- Hannah Arendt : « On the Concept of Power in Juergen Habermas. Philosophical-Political Profiles, translated by Frederick G. Lawrence (Cambridge, Mass, and London, 1935), pp. 173-89.
- Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, (٧٠) p. 147.

(٧١) المرجع السابق - ص ٦٠ .

(٧٢) المرجع السابق - ص ١٦٤ . فى نهاية هذه الكلمة الأخيرة (١٩٨٣) يقول جنكس انه من الواضح أن العمارة وحدها لا تستطيع اقامة مجال شعبى جديد بحق « فالمجتمع يتكون بالتفاعل الاجنه اعلى والسياسى، ولكن يجب على العمارة أن تمثل هذا المجال وتبنى من أجله بطريقة مفهومة »

(٧٣) يختلف وصف جنكس لمفهوم مجتمع ما بعد التصنيع فى الطبقات المختلفة من The Language of Post-Modern Architecture.

ففى مقدمة طبعتي ١٩٧٨ و ١٩٨١ ( ص ٧ ) يتناول فكرة المجتمع بعد الصناعى عند دانيال بل باعتبار أنها توحى بأن « بعض المحظوظين فى الغرب استطاعوا الافلات تماما من مشاكل العمل » ، وفى طبعة ١٩٨٤ ( ص ٨ ) ، يقول ان المجتمع بعد الحديث يتسم أساسا « بطابع المدنية » وهو فى نفس الوقت جزء من « القرية العالمية » بما فيها من اتصالات فورية وتلفيق فوري وتأثير متبادل شامل ( كما أن زيادة الانتاج فيه توجه الى التغيير ، والى الطابع الفردى أكثر من ذى قبل بمساعدة التكنولوجيات الجديدة المعتمدة على الكمبيوتر ) . وفى الطبعة الخامسة ( ١٩٨٧ ) ، يضيف الى لمسات المجتمع بعد الصناعى السابقة أن « معظم الناس فيه يعملون فى مكاتبهم أو بيوتهم لا فى المصانع ، وأن تكنولوجيا المعلومات جعلت الانتاج أكثر ارتباطا بالشخصية الفردية ، وبالأذواق الدولية والمحلية » . ( كما يصف جنكس الكمبيوتر بأنه رمز لثمار التكنولوجيا الحديثة ، وهو وصف من شأنه أن يرضى بابيدج ) . وقبل ظهور طبعة ١٩٨٧ كان جنكس قد كتب أن « تأثير وسائل الاعلام الدولية - بوصفها سمة لمجتمع ما بعد التصنيع - ساعدت فى جعل الفن جزءا من القرية الدولية وعالمها الكبير وزادت من عدد الحركات المنشقة عن الحداثة :

What is Post-Modernism ?, 1986, p. 27.

وفى موضع آخر يقول « لقد جعلنا الكمبيوتر نعى الفروض الكامنة وراء بناء ما ، وقد تزايد هذا الوعي أيضا بفضل الدراسات التحليلية فى عالم الفن » .

Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture. 1987.  
p. 330.

(٧٤) انظر ما تقدم في الفصل السابق عن آراء ليوتار حول علاقة ما بعد الصناعي بما بعد الحديث التي تصبح أحيانا علاقة تضاد ، وانظر نقده لعمارة ما بعد الحديث . أما بالنسبة لمفهوم جنكس عن علاقة الحداثة وما بعد الحداثة بالصناعي وما بعد الصناعي فيلاحظ أن جنكس يرى أن المنتمين لتيار ما بعد الحداثة لازالوا حداثيين بعض الشيء من حيث « الحساسية » و « استخدام التكنولوجيا الحالية » .

The Language of Post-Modern Architecture, p. 5.

كما يقول في موضع آخر « ان المجتمع بعد الصناعي لازال يعتمد أساسا على الصناعة مهما ارتقت هياكل القوى الاقتصادية فيه الى درجة ارقى من التنظيم - حيث أجهزة الكمبيوتر وتبادل المعلومات واقتصاد الخدمات

Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture.  
pp. 346-7.

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art (٧٥)  
and Architecture, p. 271.

(٧٦) على سبيل المثال انظر :

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, p. 5.

(٧٧) المرجع السابق .

— Jencks. What is Post-Modernism ? (٧٨) : غلاف :

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art (٧٩)  
and Architecture, pp. 51-2. —

يقول جنكس « كلتا اليدين تاتمران بالعقلين ، فالماضي يرسم الحاضر والحاضر يرسم المستقبل ، والمعنى أن الفن والثقافة لا يولدان الا من خلال ذاتيهما ، الا أن هذه الفكرة عن ذاتية الابتكار تظل مجرد تفسير حتى لو كان فيها مجاء مناسب للانفلاق الحداثي على الذات » .

(٨٠) على سبيل المثال انظر الكلمة الأخيرة عن الكلاسيكية بعد

الحديثة في طبعة ١٩٨٤ وما بعدها من كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture حيث يتناول جنكس الشخصية العامة لكلاسيكية ما بعد الحداثة . ومن ناحية أخرى يقول مارياني « الموضوع

هو الفنان ، والقائد تمثل مجد الفنان ، ان الرسم يعبر عن العقل ( الرأس ) وعن الروح ، والشخصان ينظران الى بعضهما البعض كما لو كانا ينظران في مرآة . فالصورة واحدة لكليهما ومن ثم فهي مفهوم يتعلق بالرؤيا وليست امرا تقليديا . انظر .

— Hugh Cumming. « Carlo Maria Mariani. An Art and Design Interview by Hugh Cumming », in Art and Design, Vol. 4, nos. 516 (1988), p. 18).

(٨١) أشرت الى دراستي لطبيعة المزاوجة التي تدين المفارقة الساخرة والمحاكاة التهكمية في الأدب الحديث في :

Parody / Meta-Fiction (London, 1979).

وقد أشارت ليندا هاتشيون الى هذا الكتاب فيما كتبه عن المحاكاة التهكمية وما بعد الحداثة . وذكرت في حاشية ٢٧ في الفصل الثالث اعتراضى على رأى هاتشيون ان المزاوجة التي تتبدى في المحاكاة التهكمية تستوى مع المزاوجة التي تظهر في عمارة ما بعد الحداثة التي يصفها جنكس ، بحيث نذهب الى المساواة بين المحاكاة التهكمية وما بعد الحداثة ، وكان اعتراضى على أساس ان هذا الرأى يغفل عن طبيعة استخدام جنكس لمصطلح المزاوجة في مجال العمارة ، كما يغفل عن العوامل الأخرى المشتركة في تكوين المحاكاة التهكمية ( مثل توليد الاحساس بالكوميديا أو السخرية ) ، أو المشتركة في تكوين عمارة ما بعد الحديث . والأفضل من وصف المحاكاة التهكمية بأنها حديثة أو بعد حديثة ان ننظر اليها على انها أسلوب استخدم منذ وقت بعيد وحتى العصر الحديث لأغراض مختلفة ، ولكنها احتفظت بخصائص معينة ( مثل سمة المزاوجة والتأثير الساخر ) بصرف النظر عن الفترة التاريخية التي استخدمت فيها ، بحيث ظلت أيضا محاكاة تهكمية في الأزمنة التالية .

— Achille Bonito Oliva. Transavantgarde International (٨٢) (Milan, 1982), pp. 44 ff.

يجد القارئ هنا نقدا لليوتارد الذى هاجم جنكس وبونيتو أوليفا في عام ١٩٨٢ لتجاهلهما العناصر التجريبية في الحداثة ، ومحاولة تقويض دعائم ميراث الرواد . انظر :

Lyotard. The Postmodern Condition, p. 73.

كما انتقد أوليفا بدوره ليوتارد لأنه لم يعط تعريفا للدور الفعال للفنان رغم ادراكه ضرورة تغيير الحديث . انظر المرجع المذكور



— Jencks. What is Post-Modernism ? p. 23. (٨٣)

يلاحظ أن جنكس يستخدم مصطلح ما بعد الريادية مشيراً إلى شكل بعد حديث للريادية ، وليس إلى استحالة تواجد ريادية بعد حديثة مثلما قال بعض النقاد من بيتر برجر إلى روزاليند كراوس ( على سبيل المثال ، انظر تعليق بيتر على موت الريادية في كتابه :

— The Theory of the Avant-Garde (Manchester and Minneapolis, 1984).

وانظر أيضاً :

— Rosalind Krauss. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths (Cambridge, Mass., and London, 1986).

كما أشرت إلى أن استعمال مصطلح الريادية عند بعض النقاد الحدائين لا يعنى استبعاده من قاموس الفنانين بعد الحدائين أو استبعاده من أغراض وأهداف أخرى - خاصة أننا لا نجد أياً من الرواد الحدائين حتى الآن قد استنفد ( أو جسد تجسيدا كاملا ) كل معاني الريادية التي وصفها سان سيمون كما أوضحنا في الفصل الثاني . انظر :

Margaret Rose. « The Concept of Avant-Garde : from the Modern to the Post-Modern » in Agenda, 1/2 (1988), pp. 23-4.

Jencks. The Post-Avant-Garde, p. 17. (٨٤)

— Jencks. What is Post Modernism ?, pp. 24 and 27. (٨٥)

(٨٦) جنكس - المرجع السابق . ( يتفق جنكس مع Michael Greenhalgh في أن لوحة مدرسة أثينا لروفائيل وهي «نواة» الكلاسيكية ) .  
لجنكس تعليقات أخرى على مارياني في كتاب عن ما بعد الحداثة (١٩٨٧) .  
مع تعديلات طفيفة على تفسيره لصورة « اليد تاتمر بأمر العقل » لمارياني ،  
بحيث ينظر إليها على أنها تسخر من الحداثة إلى حد ما . انظر :

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, pp. 51-2.

يناقش جنكس أيضاً ( ١٩٨٦ ) مثلاً آخر يتناول فيه الطرازين الحديث والكلاسيكي وهو رسم لبيترليك بعنوان « اللقاء » أو « طاب يومك يا مستر هوكني » ، حيث تجد أن لوحة « اللقاء » لكورييه تشكل أساساً لتصوير

لقاء ثلاثة من فناني البوب وهم بليك هوكني وهودجكين Hodgkin بل نجد فتاة جالسة على لوح انزلاق وهي في الحقيقة تصوير لتمثال أفروديت الجالسة القرفصاء (انظر صورة تمثال أفروديت الموجود في رودس ويقول جنكس في What is Post-Modernism ? (ص ٢٣) ان الفن بعد الحديث يرجع الى الستينات من القرن العشرين تقريبا مع الابتعاد عن الحداثة من خلال فن البوب ، والواقعية الفائقة ، والواقعية التصويرية ، والواقعية السياسية والرمزية ، والرسم التصويري الجديد ، ومذهب عبر الريادية ، والتعبيرية الجديدة ومجموعة أخرى من الحركات المفتعلة بعض الشيء .

(٨٧) على سبيل المثال انظر :

Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 14.

يقول جنكس « ان ما بعد الحداثة - مثلها مثل الحداثة - تختلف من فن لآخر من حيث الدافع اليها ونطاقها الزمني » ، ولكن يلاحظ أن الأعمال التي ينتقياها جنكس كمثال للفن بعد الحديث لا تحظى بالضرورة بقبول الجميع دون استثناء بعضا . ففي نبذة كتبها آن جريجوري Ann Gregory عن كتاب جنكس ( ١٩٨٧ ) عن ما بعد الحداثة - الذي يستعرض فيه أعمال مارياني وغيره من كلاسيكيي ما بعد الحداثة تقول جريجوري ان هذا الفن ليس جديرا بالاهتمام النقدي الجاد ، فشأنه كالوجبات السريعة تستهلك بسرعة ثم تنسى :

— Modern Painters. Vol. 1, no. 1 (Spring 1988), pp. 96-7).

(٨٨) تتكرر هذه الصورة المجازية في كتاب جنكس وتستخدم لوصف بعض المتشددين في تيار الحركة الحديثة كبيوريتانيين قدامى :

— Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 16). (٨٩)

قبل ذلك بعام كتب جنكس مقالا عن معرض شتوتجارت بعد استكماله وقال « بما أن الحداثيين جعلوا الصدق البنائي بمثابة تعويذة ، أصبح ما بعد الحداثيين يؤكدون على أن الخداع وارد في كل ألوان الفنون » . انظر :

— Charles Jencks. « Translating Past into Present : Post Modern Art and Architecture » in Country Life (21 November, 1985), pp. 162 ff.

وبعد ذلك كتب جنكس أن عمارة ما بعد الحديث استمدت من الحداثة

سمتين : المفارقة الساخرة ، والكلاسيكية ، وانها ابرزت هاتين السمتين ولم تخفهما .

(٩٠) صمم بئر السلم فى متنزه لانزدون فى لندن باستخدام احدى حيل الحداثة التى تبين الاستخدام الحرفى للتصميم ، وتعكس اتجاه ما بعد الحداثة نحو مزج الاستخدام الحرفى بغرض أداء وظيفة معينة وبغرض الزينة ، بحيث يجتمع الطراز الحديث مع الطرز الكلاسيكية فى هذه الزينة ، كما ان ظهور طبقات مختلفة من المواد فى بئر السلم يعطى نمطا كلاسيكيا زخرفيا . ( انظر صورة بئر السلم فى الجزء الخاص « بمكتبة العمارة » فى كتاب جنكس ) .

Towards a Symbolic Architecture : The Thematic House (London, 1985), pp. 175-83.

وانظر حاشية رقم ١٧ فى هذا الكتاب .

(٩١) — Jencks. What is Postmodernism ? p. 17.

(٩٢) المرجع السابق . فى تعليق آخر يتحدث جنكس عن نموذج « الأكروبول » القابع فوق منطقة انتظار السيارات فى المعرض ( المرجع السابق ) ، ويرى أن هذه مزاجية بين طرز متقابلة وهى ملمح من ملامح « التعددية التى يعدها ليوتار وآخرون من السمات الأساسية فى ما بعد الحداثة » . وهذا هو الموضع الوحيد فى كتاب جنكس ( ١٩٨٦ ) الذى يوافق على قيمة تعريف ليوتار لما بعد الحداثة . ويعود جنكس مرة أخرى الى ليوتار فى كتابه :

Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 271.

ويشير الى رأى ليوتار فى أن حالة ما بعد الحداثة تنبع من الصراع بين مختلف ألوان التلاعب اللغوى التى تفتقر جميعها الى المرجعية المطلقة، ويستلهم جنكس فكرة التلاعب اللغوى فى تفسير الطرز المختلفة التى يراها فى معرض شتوتجارت ، ولكنه فى هذا الكتاب نفسه ( ص ١٢ ) لا يلبث أن ينتقد مفهوم ليوتار عن ما بعد الحديث .

(٩٣) استخدم جنكس لفظ Schizophrenic ( مزدوج الشخصية ) على سبيل المجاز الذى لا يحمل أية دلالات مرضية وانما يقصد به وصف طبيعة الامتزاج فى عمارة ما بعد الحداثة ، ولكنه فى هذه الفقرة يبدو انه يشير الى الثقافة الحديثة وسماتها التى تقترب من الاعياء .

(٩٤) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 34.

ينتقد جنكس هنا من يعرفون ما بعد الحداثة بما ليس فيها ، مثل  
روزاليند كراوس

(٩٥) المرجع السابق - ص ٣٨ .

(٩٦) انظر حاشية ٧٣ والجزء الذى تشير اليه فى هذا الكتاب .

(٩٧) انظر الجزء الخاص بجيمسون فى الفصل الثالث .

(٩٨) انظر حاشية ٧٣ مرة أخرى .

أى أنه على الرغم من أن عمارة ما بعد الحديث نشأت فيما  
يبدو من قلب مجتمع ما بعد التصنيع ، فإن قيام مجتمع ما بعد التصنيع  
ليس فى حد ذاته السبب الوحيد فى ظهور ما بعد الحديث .

— Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 39. (١٠٠)

(١٠١) المرجع السابق - ص ٣٨ .

(١٠٢) المرجع السابق .

(١٠٣) انظر الجزء الخاص بجيمسون فى الفصل الثالث .

— Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 42. (١٠٤)

ينتقد جنكس ليوتار لأنه يخلط ما بين الحداثة والشكل الريادى  
الثورى الذى ينتمى الى الحداثة المتأخرة .

(١٠٥) انظر مناقشة هذه النقطة فى المقدمة ، وفى الجزء الخاص

بليوتار فى الفصل الثالث .

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art (١٠٦)  
and Architecture, p. 12.

(١٠٧) انظر :

— Charles Jencks. « Deconstruction : the Pleasure of Absence », in  
Architectural Design, Profile 72, « Deconstruction in Architecture, »  
Vol. 58, nos. 3/4 (1988), p. 17.

(١٠٨) انظر :

— Mark Wigley. « Deconstructionist Architecture » in Philip Johnson  
and Mark Wigley. Deconstructive Architecture (New York, 1988),  
p. 16.



يمكن أن نطلق على هذه المشروعات لفظ deconstructivist لأنها مستوحاة من الانشائية Constructivism وفي الوقت نفسه تمثل انفصالا حادا عنها ، وقد تجنبنا في هذا الكتاب استخدام مصطلح deconstructive كمرادف لكلمة deconstructionist نظرا لهذا الاستخدام الحديث للمصطلح بهدف ربطه بنوعيات بعينها من العمارة التفكيكية .

(١٠٩) انظر :

- Peter Eisenman : « An Architectural Design Interview by Charles Jencks' in Architectural Design, Vol. 58, nos. 3/4 (1988), Profile 72, « Deconstruction in Architecture » (London, 1988), p. 58.

Deconstructivist حيث تجد مبررات عدم قبول أيزنمان لاطلاق لفظ على أعماله .

- Wigley. « Deconstructivist Architecture, » p. 11. (١١٠)

(١١١) المرجع السابق :

(١١٢) المرجع السابق - يلاحظ على الرغم مما يقوله ويجلي أن أعمال الانشائيين Constructivist في العشرينات من القرن العشرين كانت في نظر مفسريها بمثابة الأساس للاستطبيق العضوية والوظيفية في الحداثة ، وبمثابة طليعة تيار الحداثة التجريبية لمدرسة الباوهاوس .

(١١٣) انظر حاشية ١٠٩ .

- Jencks. « Peter Eisenman : an Architectural Design Interview », p. 58. (١١٤)

وانظر حاشية ١١٢ .

(١١٥) انظر المرجع السابق بالذات لجنكس ، ص ٥٣ وما بعدها .

(١١٦) انظر المرجع السابق لجنكس - ص ٥٣ ، والتعليقات التالية عن تسكومي .

(١١٧) انظر المرجع السابق لجنكس - ص ٥٤ . يذكر هال فوستر أيزنمان كمثال لاتجاه ما بعد البنيوية في حركة ما بعد الحداثة ، في

- Hal Foster. « Post Modern Polemics » in Recordings : Art Spectacle, Cultural Politics (Washington, 1985), pp. 131-2.

أما روبرت ستيرن فيعد أيزنمان مثالا لفنان منشق ، لا تقليدي في

اتجاه ما بعد البنيوية داخل تيار ما بعد الحداثة ، ويقرنه ببعض الكتاب  
أمثال :

— Marshall McLuhan — Norman O. Brown — William S. Burroughs

الذى كان ليزلى فيدلر يعدم مثالا لنزوع ما بعد الحداثة نحو ما بعد  
المذهب الانسانى فى الستينات . انظر :

Robert Stern. « The Doubles of Post-Modern », in The Harvard Architectural Review, Vol. 1 (Spring 1980), p. 83.

( انظر أيضا الفصل السادس لمزيد من التفاصيل عن مقال ستيرن  
( ١٩٨٠ ) وانظر الحواشى السابقة عن فيدلر وبل )

أما أيزنمان نفسه فيختلف مع جنكس الذى وصفه بأنه من أصحاب ما  
بعد الحداثة بمفهوم ايهاب حسن أو بمفهوم ما بعد البنيوية ، حيث يصر  
أيزنمان أنه مجرد واحد من أصحاب ما بعد الحداثة فحسب ، كما ينتقد  
ما بعد الحداثة بالمفهوم الذى يدافع عنه جنكس . انظر :

Jencks. « Peter Eisenman : an Architectural Design Interview », pp. 53 f.

— Jencks. « Peter Eisenman : an Architectural Design Interview (١١٨) ; pp. 53 f.

يستخدم أيزنمان فى هذا الحديث مصطلحات تحتاج الى مزيد من فهم  
الفرق بين الاستخدامات الحالية لمصطلح « ما بعد الحداثة » . ففي  
موضعين من هذا الحديث ( ص ٥٤ ، ص ٥٦ ) يرى أيزنمان أن الخلاف  
بين الاستعمالات الحالية يرجع الى اختلاف الأيديولوجيات ، ولكن فى  
الحقيقية أن ثمة خلافاً أخرى أكثر تحديدا سواء من حيث الأسلوب  
أو التصميم كما يتضح من قائمة المحددات الثلاثين التى يفرق جنكس  
فيها بين الحديث والحديث المتأخر وما بعد الحديث .

— Jencks. Late Modern Architecture, p. 32. انظر :

كما يقول جنكس ان « الأساليب المجازية البلاغية » التى وصفها هو  
واقترانه من المنتمين لتيار ما بعد الحداثة بخلاف ايهاب حسن وأتباعه ، هى  
« الموضوعاتية ، والتمثيل ، والمغزى ، والتواصل ، والذاكرة » . ويبدو أن  
جنكس يرى أن مفهومه عن ما بعد الحداثة ينطبق على أيزنمان لحديثه عن  
اثراء اللغة المعمارية (المرجع السابق لجنكس - ص ٥٩) ، ولكن أيزنمان  
نفسه يوضح أن معنى ما بعد الحداثة لديه يختلف عن معناها عند جنكس

فى ضوء فلسفة التفكيك فيقول ان « الاثراء » لا يعنى اضافة قيمة جديدة على شىء ما ، بل الكشف على ما اضيفته القيم القديمة » .

(١١٩) انظر :

Bernard Tschumi. « Parc de la Villette, Paris », in Architectural Design, Vol. 58, nos. 3/4 (1988), Profile 72, « Deconstruction in Architecture » (London, 1988), p. 33.

حيث ان بودريالار ينسدرج ضمن صفوف ما بعد الحداثة فمن العجيب ان مشروع بارك دى لافيليت الذى لم يكن قد تم عندئذ ، استنكره بودريالار كما استنكر مركز بومبيدو فى :

The Ecstasy of Communication, pp. 130 f.

حيث يعتبره أحد المساحات العامة التى يفرزها الاعلان .  
( انظر الحاشية الخاصة بنقد بودريالار لمركز بومبيدو فى الفصل

الثالث ) .

(١٢٠) انظر ما تقدم عن ويجلى فى ص ٧ من Architectural Design Profile 72. اشارة الى ندوة تيت جاليرى Tate Gallery والمجموعة الاكاديمية Academy Group عن التفكيك والتى عقدت فى تيت جاليرى عام ١٩٨٨ ، وتضمنت وصفا لمشروع Parc de la Villette ، ويجد القارىء تعليقا على النقاط التى يتفق فيها كل من تسكومى وايزنمان مع مفهوم ويجلى عن التفكيك فى فن العمارة من خلال تحدى الأعراف المعمارية ، ولكن تسكومى وايزنمان « يختلفان مع فكرة ايزنمان عن التفكيك باعتبارها مخالفة لمذهب ديريدا » .

(١٢١) انظر تعليقات Andrew Benjamin عن هذا الموضوع

فى :

« Derrida, Architecture and Philosophy, in Architectural Design Vol. 58, nos 3/4 (1988), Profile 72.

« Deconstruction in Architecture » (London, 1988), pp. 8-11.

Bernard Tschumi. « Parc de la Villette, Paris » pp. 33-9.

— Bernard Tschumi. « Parc de la Villette, Paris », p. 38. (١٢٢)

(١٢٣) المرجع السابق — ص ٣٨ — ٣٩ . يبدو ان مقولة تسكومى تنطبق على كثير من الأعمال المعمارية التى يصنفها جنكس تحت بند ما بعد الحداثة استنادا لتأكيدده على أهمية التعبير عن تعقد الطرز والمعانى فى عمارة ما بعد الحداثة .

(١٢٤) انظر ما تقدم عن وصف هذه المحددات في الجزء السابق من هذا الكتاب . يذكر جنكس أن المزاوجة إحدى محددات ما بعد الحداثة وأن « المتقنين لتيار ما بعد الحداثة يستخدمون كل ألوان المزاوجة في أبنيتهم — بما يولد مختلف المعانى التاريخية والتجارية والشعبية — لأنهم يحاولون التواصل مع جماعات شتى باستخدام هذه الطرز » .  
— Jencks. Essay on the Battle of the Labals p. 227.

(١٢٥) المرجع السابق — وانظر حاشية ١١٢ .

(١٢٦) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 48.

يقول ليوتار أن مفهوم ما بعد الحداثة عند جنكس يستند إلى اعتقاده في مقولة « كله ماشي » ، ولكن جنكس يعترض قائلاً أن ناقد ما بعد الحداثة لا بد أن يصدر أحكاماً تنطوي على قيمة بدلاً من الأخذ بنسبية ليوتار والآخرين .

(١٢٧) تبدأ هذه الفقرة المأخوذة من كتاب جنكس ( ١٩٨٦ )

بالإشارة إلى :

Peter Fuller. Images of God : the Consolation of Lost Illusions, 1985.

والى دعوة فولر إلى « روحانية جديدة تقوم على الاستجابة الخيالية والدينيوية للطبيعة ذاتها » . ويقول جنكس أن ما بعد الحداثة عند فولر وعند جنكس نفسه « تسعى نحو بناء رمزي مشترك من ذلك النوع الذي يقدمه الدين ، ولكن بدون ديانة » . ورغم اتفاق جنكس مع أفكار فولر في هذا المقام ، فقد توصل فولر فيما بعد إلى لون مثالي لما بعد الحداثة ( كما سنرى في الفصل الخامس ) يستبعد أية مزاوجة أو محافظة على الحديث .

(١٢٨) — Charles Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 7.

(١٢٩) في ص ٣٢٩ من المرجع السابق يقول جنكس « في كلاسيكية ما بعد الحديث تستحيل معانى الحداثة والكلاسيكية وقيمها وأشكالها إلى مزيج متجانس » .

(١٣٠) انظر المرجع السابق لجنكس — ص ١٧٦ .

(١٣١) المرجع السابق — ص ٤٠ وما بعدها .

(١٣٢) — Jencks. Post-Modernism, the New Classicism in Art and Architecture, p. 8.

(١٣٣) انظر خاتمة الفصل الثالث عن تصنيف فوستر لشنابل

Schnabel على أنه ينتمي إلى الاتجاه المحافظ الجديد في مذهب ما بعد الحداثة .



(١٣٤) انظر ما تقدم عن فوستر في خاتمة الفصل الثالث .

(١٣٥) نشرت النبذة التي كتبها Levin عن شنابل Schnabel

The Village Voice (18 November 1986). في :

وأعيد طباعتها في :

Kim Levin. Beyond Modernism : Essays on Art from the 70s and 80s (New York, 1988), pp. 223-5.

وعلى الرغم من أن سوزى جابليك اعتبرت شنابل من ممثلي ما بعد الحداثة :

Suzi Gablik. Has Modernism Failed ? (New York and London, 1984) pp. 88 ff.

فقد رأينا أن نظرتها عن من بعد الحداثة بمعناها « كله ماشي » تتناسب مع نسبية ما بعد الحداثة التفكيكية أكثر من مفهوم جنكس عن ما بعد الحداثة .

— Carolyn Christov-Bakargiev. « Interview with (١٣٦) Carlo Maria Mariani : in Flash Art, no. 133 (April 1987), p. 60.

في هذا العدد صورة للبورترية الذي رسمه مارياني عام ١٩٨٧/١٩٨٦ لشنابل في زى كلاسيكى وخلفه أطلال أعمدة قديمة ، ويوضح الحديث مع مارياني أنه لا يعترض على استخدام المفارقة الساخرة في أعماله ، وأن تصويره لشنابل وخلفه الأعمدة المهتمة بأسلوب الكلاسيكية الجديدة ربما يعمق مستوى المفارقة الساخرة من وجهة نظر أولئك الذين يرون الفناجين المتكسرة في أعمال شنابل كملح أساسي في ما بعد الحداثة التفكيكية .

(١٣٧) انظر حاشية ١٣٥ .

(١٣٨) انظر الجزء الخاص بفوستر في خاتمة الفصل الثالث .

(١٣٩) انظر استعراض هذه النقطة في التصدير وفي الفصل السادس . يلاحظ أن استخدام الصفات adjectives ومشتقاتها للتمييز بين مؤنن أو أكثر من النظريات أو الأمثلة المتعلقة بما في بعد الحداثة لا يقتضي بالضرورة عدم الخلاف والتناظر بين أصحاب هذا اللون وأصحاب ذاك . ولذلك فإذا ما انسحب لفظ ما بعد الحداثة على منظر أو ممارس للنظرية فالأحرى أن نفهم ما يقصده المنظر أو الممارس بالمصطلح على وجه الدقة ، والاختلافات بينه وبين الآخرين ، وذلك قبل أن نناقش مدى ملاءمة هذا المصطلح له .

— Robert Rosenblum. The Dog in Art From Rococo (١٤٠) to Post-Modernism (New York, 1988), pp. 110-13.

• (١٤١) المرجع السابق - ص ١١٣

• (١٤٢) المرجع السابق - ص ١١١

— Baudrillard. Simulations, p. 136. (١٤٣)

• (١٤٤) المرجع السابق لبودريال - ص ١٣٨ وما بعدها

— Jacques Derrida. The Truth in Painting, translated (١٤٥)  
by Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago and London,  
1987), p. 150.

في ص ١٧٥ - ١٨١ يتناول ديريدا وصف آدامي لانتشار والتر بنجامين  
The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. : صاحب

انظر أيضا تعليق أندرو بنجامين على ما كتبه ديريدا عن آدامي في :

— Christopher Norris and Andrew Benjamin. What is Deconstruction?  
(London and New York, 1988), pp. 44 ff.

(١٤٦) في حقيقة الأمر أن الكثير من المعلقين يضعون تاف ضمن

التأثرين بنظريات بودريال •

انظر مثلا :

— Douglas Kellner. Jean Baudrillard : from Marxism to Postmoder-  
nism and Beyond (Oxford and Cambridge, 1989), p. 113.

• والحواشي الملحقه

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art (١٤٧)  
and Architecture, p. 11.

• (١٤٨) المرجع السابق

• (١٤٩) المرجع السابق - ص ٢٢

• (١٥٠) المرجع السابق - ص ٢٤ وما بعدها

— Jencks. What is Post-Modernism ? p. 48. (١٥١)

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art (١٥٢)  
and Architecture, p. 36.

• (١٥٣) المرجع السابق - ص ٢٧١

(١٥٤) انظر الحواشي السابقة عن اتفاق جنكس مع ليوتار في هذا

الموضوع ولزید من المناقشة النقدية لاسراف ليوتار في تقديم مفهوم التعددية في مواجهة « الكلية » انظر مقال جنكس :

— « Post-Modernism and Discontinuity », in Architectural Design, Vol. 57, nos. 1/2 (1987), Profile 65, p. 6.

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art (١٥٥) and Architecture. p. 271.

• (١٥٦) المرجع السابق — ص ٢٧١-٢٧٢ .

• (١٥٧) المرجع السابق — ص ٢٧٢ .

(١٥٨) الكلمة اليونانية dialektike المقابلة للفظ « جدل » في الانجليزية ربما تعني فن المحادثة ، وقد كان سقراط يرى أن الجدل هو فن المحادثة التي تستهدف توضيح المفاهيم . انظر :

Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 131-3.

حيث يستعمل جنكس لفظ « الجدل » للإشارة الى الخطاب بوصفه محادثة .

وعلى النقيض من أشكال الجدل السابقة على هيجل ، فقد جاء هيجل في القرن التاسع عشر بشكل من أشكال الجدل يوحى بأن التاريخ ذاته جزء من الجدل الذي يسمو بالعقل أو الروح الى مزيد من الوعي بالذات . أما الجدل السقراطي فلا يرتبط عادة بالحوار بين الأشكال التاريخية ، ولكن عندما يتهيا له مثل هذا الارتباط — كما في رؤية جنكس لمشروع شتوتجارت — فأننا لا نرى التاريخ يمثل جزءا من الارتقاء نحو درجة أعلى من الوعي الكلي أو التجريدي كما في أعمال هيجل وإنما نرى فردا أو جماعة يضعون طرازا تاريخيا بجانب طراز تاريخي آخر مناقض له لبيان الفروق بينهما وميزات كل منهما .

(١٥٩) انظر المبدأ الأول في المبادئ التي يطرحها جنكس لما بعد

الحديث في :

— Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, pp. 329 f.

وانظر ملخص تلك المبادئ في هذا الكتاب .

(١٦٠) المرجع السابق — ص ٥١٣ . يشير جنكس كذلك في ص ٣٢

الى تعاون جديد بين معماريي ما بعد الحداثة ونحاتيها وفنانيها كما يتضح في كثير من أبنية ما بعد الحديث .

(١٦١) المرجع السابق - ص ٣٢٩ وما بعدها . انظر أيضا :

— Jencks. The New Classicism and its Emergent Rules, » in Architectural Design, Vol. 58, nos. 1/2 (1988), Profile 70, pp. 26 ff.

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art (١٦٢) and Architecture, p. 338.

رأينا أن فريدريك جيمسون وأتباعه أعادوا تفسير المعارضة في عمارة ما بعد الحداثة على أنها شكل من أشكال « المحاكاة التهكمية العمياء » وهو تفسير ينحو نحو بودريالار ( انظر ما تقدم عن مفهوم المعارضة عند جيمسون في الفصل الثالث ) . وفي مقابل هذا التفسير يمكن القول بأن وظيفة المعارضة هي مثل وظيفة المحاكاة التهكمية ، ألا وهي المزاوجة بين طرز واتساق شتى ، على الأقل كما في بعض الأعمال الفنية والمعمارية بعد الحديثة : ( انظر مثلا Rose. Parody/Meta-Fiction

ويلاحظ أن جنكس يصف المحاكاة التهكمية هنا بأنها من الأجناس الفنية الدنيا ، إلا أنه يشيد بها في موضع آخر حيث يقول « من فضائل المحاكاة التهكمية الطرافة والاقتدار في معالجة القوالب الموروثة ( الكليشيهات ) والأعراف ، وتلك بعض عناصر التواصل الأصيل في ما بعد الحداثة » .

— The Language of Post-Modern Architecture, p. 93.

(١٦٣) انظر الحاشية السابقة . قد تستخدم المحاكاة التهكمية العديد من الرموز مثلها في ذلك مثل المفارقة الساخرة . انظر ما يتعلق بالمحاكاة التهكمية عموما في : Rose. Parody/Meta-Fiction.

وبالمثل فقد تجمع المعارضة بين طرز متعددة بوضع الواحد فوق الآخر كما يقول جنكس نفسه في أعماله المبكرة . ( انظر المبدأ العاشر عند جنكس حيث يدرج المفارقة الساخرة والمزاوجة والاقتباس التلفيقي معا ) .

(١٦٤) يدرك جنكس أن المزاوجة قد تقترن بتوليد الغموض أو التناقض في ما بعد الحداثة ، مما يذكرنا بالفروق العديدة بين أنواع المحاكاة التهكمية المستخدمة في فنون وآداب ما بعد الحداثة ، مثل الفرق بين المحاكاة التهكمية العامة والخاصة والمحاكاة الهجائية والساخرة . وفي تلك الحالات جميعا تمزج المحاكاة بين نص وآخر ، إلا أنه في المحاكاة الهجائية فإن نصا ما يكون عموما بمثابة عين الهدف بالنسبة للنص الآخر ، وفي حالة المحاكاة الساخرة نجد نصوصا مختلفة يعكس بعضها البعض



أو يعدل بعضها معنى الآخر ، أو بما يزيد من التنوع أو التعقيد في النص  
موضع المحاكاة .

— Jencks. What is Post-Modernism ? p. 9. (١٦٥)

— Rose. « Parody/Post-Modernism, » in Poetics, Vol. 17 (١٦٦)  
(1988), pp. 49-59.

— Jencks. Post-Modernism. The New Classicism in Art (١٦٧)  
and Architecture, p. 342.

(١٦٨) في المرجع السابق لجنكس ( ص ٣٤٥ ) نجد القائمة الكاملة  
« للصور المجازية الجديدة » .

paradox	وهي : المفارقة
oxymoron	الاردا ف الخلفى
ambiguity	الغموض
double-coding	المزاوجة
disharmonious harmony	الهارمونية المتنافرة
amplification	التضخيم
ellipsis	الحذف
Complexity and Contradiction	التعقد والتناقض
irony	المفارقة الساخرة
eclectic quotation	الاقتباس التليفى
anamnesis	الصدى
anastrophe	قلب التراكيب لأغراض التعبير
chiasmus	التصالب
elision and erosion	الحذف والحت

(١٦٩) المرجع السابق - ص ٣٤٦ .

يرى جنكس ان القائمة السابقة ربما تعكس « احساسا بالضيا ع  
وراء توجهات كثيرة يمكن ان تحمل البادئة Post ( ما بعد ) ، وأن  
استخدام توينبى للمصطلح فى الأربعينات والخمسينات يعبر عن احساس  
بالأسى ( انظر الفصل الأول حيث تجد نظرة مختلفة بعض الشيء الى  
استخدام توينبى للمصطلح فى تلك الفترة ) .

(١٧٠) المرجع السابق لجنكس - ص ٢٧٢ . فى هذا المرجع نجد الحديث الذى دار بين جنكس وجيمس ستيرلنج حول القيمة الرمزية لمركز الروتندا ، حيث يشير ستيرلنج أن الدوائر الثلاث المكونة للشبكة الحديدية التى تغطى بالوعة الصرف لا تشير الى أى رمز مقدس كالثالوث مثلا وانما تمثل مجرد مقطع عرضى من كابل كهربائى .

(١٧١) المرجع السابق لجنكس - ص ٢٩٤ وص ٣٤٦ .

(١٧٢) المرجع السابق لجنكس - ص ٣٠٢ . ينتقد جنكس ارتباط فكرة موت المؤلف بعمارة ما بعد الحديث .

(١٧٣) المرجع السابق - ص ٢٥٠ . يقول جنكس « ان المشاهد هو الذى يعطى التفسيرات الممكنة التى تترد اليه : أى الحضور فى المركز الفنائب » .

(١٧٤) المرجع السابق - منذ عدة سنوات كتب برادبورى وماكفرلين يقولان : « اذا كانت الحداثة هى القوة الخيالية الكامنة فى الوعى ، والتى « تحول نبضات الهواء الى رؤى » كما يقول جيمس ، فانها أيضا وعى بالضرورة التى تمثل الكارثة فى عالم الزمان ، أو كما يقول بيتس :

« Things fall apart ; the centre cannot hold ».

— Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.).

Modernism 1890-1930 (Harmondsworth, 1976), p. 26.

الفصل المعنون : « The Name and Nature of Modernism »

(١٧٥) يقول جنكس « ان الحداثة تنظر للماضى بنظرة مزدوجة ، فهى عازمة على استبقاء عناصر الماضى والحفاظ عليها ، وفى الوقت نفسه عازمة على المضى قدما للأمام . وهى شغوفة بالاحياء ولكنها تود الخلاص من صيغ الماضى الميتة . ان الحداثة فى جوهرها مزيج بين تفاؤل الاحياء الذى جاء مع النهضة وتفاؤل المستقبلين ولكنها تتلمس فى تشاؤم موضع خلاص أكيد سواء اكان هذا الخلاص فى صورة التكنولوجيا ، أو مجتمع لا طبقى ، أو حكم الصفوة المختارة ، أو التنظيم العقلانى لاقتصاد العالم ( أى اجابة مؤقتة طرحت فى السنوات المائة الأخيرة ) » .

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 349.

(١٧٦) يخلص جنكس فى المرجع السابق ( ص ٢٥٠ ) الى أن ذلك العصر يتسم « بوضع القواعد وفى الوقت نفسه كسرها » ولا شك أنه مهتم

بكيفية كسر القواعد الموضوعية في المستقبل رغم أنه قد يعارض أسباب هذا الكسر . ويمكن القول بأن جنكس مزج في كتابه ( ١٩٨٧ ) بعض أفكار نظرية التفكيك مع أفكاره عن ما بعد الحداثة ، فمثلا يقول في الختام ان بعض الأعمال بعد الحداثية تشير الى « مركز مفقود » كما يقول ان الأفكار الكامنة وراء هذه الأعمال قد يحدث لبس بينها وبين فكرة « موت الشخص » وهي فكرة تنتمي للحداثة المتأخرة ، مما يبين إلقاء جنكس لم يكن مهيا لفهم ما بعد الحداثة كحركة تعنى « كله ماشى » . ( انظر الفصل السادس - حاشية ٢٢ لمزيد من المعلومات عن عمل جديد لجنكس قيد الاعداد خلال وقت طباعة هذا الكتاب ) .

## النظريات البديلة :

(١) على سبيل المثال انظر استعراض افكار لوسيان كروول فى الفصل

الثالث .

(٢) انظر البيليوجرافيا فى آخر هذا الكتاب حيث تجد فيها عناوين

بعض اعمال لوسيان كروول وروب كير .

(٣) انظر الفصل الرابع - حاشية ٦٤ .

— Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture, translated by Radka Donnel (Cambridge, Mass., and London, 1988), Preface. (٤)

(٥) انظر الفصل الرابع - حاشية ٦٤ .

(٦) انظر الفصل الرابع - حاشية ٦٣ ، وانظر :

— Kenneth J. Frampton. « Towards a Critical Regionalism » in Hal Foster (ed.), Postmodern Culture (London 1985), pp. 16-30.

— Kenneth Frampton. « Some Reflections on Postmodernism and Architecture, » ICA Documents 4/5 (1986), pp. 26-9. (٧)

بعض افكار هذا البحث يجدها القارئ ايضا فى مقالات فرامبتون

فى :

— Kenneth Frampton (ed.). Modern Architecture and the Critical Present (London, 1982).

— Frampton. « Some Reflections on Postmodernism and Architecture ; p. 26. (٨)

فى موضع آخر يقول فرامبتون ان عمارة ما بعد الحديث التى

يمثلها جنكس جنحت نحو التكنيك الخالص او التأثير البصرى الخالص ، .

— Frampton. « Towards a Critical Regionalism », p. 19.

— Frampton. « Some Reflection on Postmodernism and Architecture », p. 27. (٩)



(١٠) المرجع السابق - فى هذه الصفحة يشير فرامبتون الى رأى Peter Wollen الذى يميز بين « الريادية السلبية والايجابية » ، حيث أن الريادية الايجابية تفترض أن أصحابها يرون أنفسهم وأعمالهم أهلاً للمشروع الحديث للتطوير والتحديث أما الرواد السلبيون فهم منخرطون تماماً فى عملية تحليل الثقافة البرجوازية برمتها بما فى ذلك مشروع التنوير الايجابى ، ، وبعد ذلك يصف فرامبتون « الثقافة النقدية » بأنها « تحول الرواد » ، ولعل ما يقوله فرامبتون عن درجة تفاعل العناصر المختلفة فى هذا التحول بحاجة الى مزيد من التوضيح عما يكتبه ( ص ٢٨ ) ، وربما يحتاج فرامبتون أيضاً لمزيد من البحث حول التمييز بين نوعى الريادية اللذين يتحدث عنهما ليرى مدى انطباق تلك النظرة على رواد الماضى وامكانية استخدامها كمنطلق نحو الامكانيات المستقبلية . وبمقارنة هذه النوعيات من الريادية بأراء جنكس نرى أن نظرياته لا تتفق مع اللون السلبى منها ، ولا تتغاضى عن كافة جوانب التحديث الذى يوحى به مفهوم الريادة الايجابية .

(١١) انظر المرجع السابق لفرامبتون - ص ٢٦ .

(١٢) انظر نقد جنكس للعمارة التى تستخدم التكنولوجيا المتقدمة والتى يعدها جيمسون وآخرون طرازاً بعد حديث . ويلاحظ أن جنكس يصف الاقليمية النقدية عند فرامبتون بأنها تنتمى للحدائث المتأخرة وذلك فى مقدمة طبعة ١٩٨٤ من :

The Language of Post-Modern Architecture (London), p. 6.

كما ينتقد دفاع فرامبتون عن الحدائث ونقده للزخرفية ( ص ١٥٢ ) .

— Jencks, « The Post-Avant-Grade », Art & Design, (١٣)  
Vol. 37, no. 8 (1987), p. 17.

— Frampton. « Some Reflections on Postmodernism (١٤)  
and Architecture » pp. 26 ff.

وانظر حاشية ١٠ أعلاه .

(١٥) انظر الفصل الرابع - حاشية ٩٩ وما يتعلق بها من نص هذا الكتاب . من باب المفارقة أن فرامبتون وجنكس يؤكدان على أهمية اسهام المعمارى فى اقامة المجال الشعبى العام . ( انظر مناقشة المجال أو النطاق الشعبى فى الفصل الرابع ، وحاشية ٤٩ فيه ، وانظر أيضاً :

— Frampton. « Some Reflections on Postmodernism and Architecture », p. 28.

— Portoghesi, « The End of Prohibitionism », in Gabriella Borsano (ed.) Architecture 1980. The Presence of the Past.

Venice Biennale (New York, 1980), pp. 9-13.

يتحدث بورتوجيزي في ص ٩ عن اعتقاده في أهمية تقدير التراث التاريخي ، وعن اختلافه مع فرامبتون حول البيئالي وانسحابه من لجنة اختيار مصممي Stranda Nobissima لأسباب عديدة منها اقتراح فرامبتون إدراج Rem Koolhaas ( وقد رأينا أن كولاس كان من المماريين الذين عرضت أعمالهم في معارض فن العمارة » التي تعتمد على تفكيك الانشاء » ) . وقد كتب جنكس في هذا الكتاب المذكور مقالا بعنوان :

— Towards Radical Eclecticism, pp. 30-7.

— Paolo Portoghesi : Postmodern : the Architecture of (١٧) the Post-Industrial Society (New York, 1984, 1984), p. 7.

(١٨) المرجع السابق - ص ١٢ . في ص ١٠ يقول بورتوجيزي أن جنكس من « أقدم المعلنين عن هذا العرض الجديد » ( ما بعد الحديث في فن العمارة ) وعلى الرغم من أن تعريف جنكس لما بعد الحديث بوصفه طراز المزاوجة « يغطي الملح المشترك بين أهم الأعمال التي ظهرت في العقد الأخير والتي تغلبت على الأزمة الأيديولوجية التي عانت منها الحركة الحديثة » فإن هذا التعريف « لا يلبي الضرورة التاريخية التي توجب الربط بين التحول في ثقافة المعمار والتغيرات العميقة التي حدثت في المجتمع ، مما يهدد بقصر ظاهرة ما بعد الحديث على مجال المعمار وحده ومن ثم يغدو تعريف جنكس تعريفا سيكلوجيا ، لا تعريفا نقديا - تاريخيا » .

(١٩) المرجع السابق - ص ٢٨ .

(٢٠) المرجع السابق - ص ٧ .

(٢١) المرجع السابق - ص ١١ .

(٢٢) المرجع السابق . في ص ٦٨ يقول بورتوجيزي أن مجتمع ما بعد التصنيع الجديد لن يكون بحاجة الى مدن ناطحات السحاب التي ظهرت في المجتمعات الصناعية المتأخرة زمنيا ، وأن تكنولوجيا المعلومات الجديدة ستصبح في متناول يد الفرد في المنزل أو المكتب سواء بسواء بحيث تعود « المدن الصغرى الى لعب دور في استهلاك ثقافة العاصمة

واستقبالها استقبالا سلبيا ، بل وفي الابداع المستقل لتلك الثقافة وتبادلها ، وهذا القول يستدعى للأذهان اصرار جنكس على تحقيق الاتصال بين مشيد البناء ومستخدمه في المدن ، كما يلاحظ أيضا في هذا السياق أن جنكس يشير الى اهتمام ما بعد الحداثة باسترجاع النطاق الشعبي الذي يقابله في اتجاه الحداثة الاصرار على الصروح المستقلة .

— The Language of Post-Modern Architecture, p. 108.

وفي طبعة ١٩٨٧ من هذا الكتاب يتحدث جنكس ( ص ٥ ) عن مجتمع ما بعد التصنيع الذي تنجز فيه الأعمال في المنازل والمكاتب لا المصانع .

— Portoghesi : Postmodern, p. 8. (٢٢)

• المرجع السابق (٢٤)

• المرجع السابق (٢٥)

• المرجع السابق - ص ١١ (٢٦)

• المرجع السابق - ص ٣٩ (٢٧)

• المرجع السابق ص ٤٢ (٢٨)

• المرجع السابق (٢٩)

• المرجع السابق - ص ٤٢-٤٦ (٣٠)

• المرجع السابق - ص ٧٢ (٣١)

• المرجع السابق (٣٢)

• المرجع السابق - ص ٧٣ (٣٣)

(٣٤) المرجع السابق - ص ٨ • وانظر أيضا ص ١٢ من المرجع نفسه

حيث يشير بورتوجيزي الى تورين Touraine .

(٣٥) المرجع السابق - ص ٧٣ • وانظر الفصل الثاني ، حاشية ٥٤

عن تعليقات تورين عن القوى المتحركة في تطور المدينة ، وانظر الفصل الرابع حاشية ١١٩ عن نقد بودريار للأبنية الحديثة مثل مركز بومبيدو .

• المرجع السابق لبورتوجيزي - ص ٧٥ (٣٦)

(٣٧) اشرنا ان ما كتبه بورتوجيزي نشر عام ١٩٨٢ .

(٣٨) نتناول هنا رفض فولر لنظريات ما بعد الحداثة التي تستلهم التفكير أو المزاوجة باعتباره نقدا لهاتين المدرستين مثلما نقدمها هابرماس ، كما نتناوله أيضا بوصفه نظرية بديلة عن ما بعد الحداثة لأن فولر يطمح نحو شكل أكثر مثالية من ما بعد الحداثة بالنسبة لما هو موجود فيها بالفعل ( انظر الجزء التالي من هذا الكتاب ) .

— Peter Fuller. « The search for a Postmodern Aesthetic ; in John Thackara (ed), Design after Modernism. London, 1988), pp. 117 ff. (٣٩)

• المرجع السابق — ص ١١٧

• المرجع السابق — ص ١٢٣

— Peter Fuller. Theoria : Art and the Absence of Grace (London, 1988), p. 6. (٤٢)

• المرجع السابق — ص ٤٥

— Fuller. « Towards a New Nature for the Gothic » Art and Design, Vol. 3, nos 3/4 (1987), Profile 2, The Post-Modern Object (London, 1987), pp. 8-9. (٤٤)

— Fuller. Theoria, p. 213. (٤٥)

في ص ١٨٣ من هذا المرجع يشير فولر الى « الجذب الاستطيقى فى الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة » ، ويكرر نقده السابق الذى وجهه عام ١٩٨٧ الى مسلسل تليفزيونى عنوانه State of the Art للطريقة التي عرض بها ما بعد الحداثة ( ص ٢١٢ وما بعدها من المرجع نفسه ) .

— Fuller. Theoria, p. 213. (٤٦)

— Fuller. Towards a New Nature for the Gothic, p. 7. (٤٧)

— Fuller. Theoria, pp. 233-4. (٤٨)

يتحدث فولر عن « عصر ما بعد الحديث » الذى « يعيد فيه العلم اكتشاف المعانى الجمالية والروحية فى الطبيعة » .

— Peter Fuller. Art and Post-Industrialism. in his The Australian Scapegoat (Perth, 1986), p. 37. (٤٩)

(٥٠) انظر :

— « Toward a Fuller Meaning of Art. Peter Fuller interviewed by



Colin Symes », in Fuller The Australian Scapegoat, p. 54.

فى مقال سابق كتبه فولر ، يشير الى أن أفكار موريس تتصل بمجتمع ما بعد التصنيع . ولكنه لا يزيد على ذلك فى أمر تلك الصلة :

Fuller. « Conserving Joy in Labour », in William Morris Today (London, 1984), pp. 90-3.

(٥١) انظر الفصل الرابع — حاشية ٧٣ .

(٥٢) انظر الفصل الرابع — حاشية ٧٣ .

— Fuller. The Search for a Postmodern Aesthetic, (٥٣) pp. 130 ff.

يقول فولر أن الرياضيات والتكنولوجيا الأعقد ربما تكون أكثر حساسية لتنويعات وتفاصيل الطبيعة ، ومن ثم أقدر على وصف وتمثيل هذه التنويعات والتفاصيل .

(٥٤) انظر ما تقدم عن بنتى فى الفصل الثانى لمزيد من المعلومات عن نظرياته . وعلى الرغم من أن آرثر بنتى يعد من أتباع ويليام موريس فانه أكثر تشككا بشأن استخدام الآلة لتحل محل العمالة بحيث يتحرر الرجال والنساء للاشتغال بالفنون . والمعتقد أن بنتى يؤثر الطراز المعماري النورماندى عن القوطى ، ومع ذلك لا نجد اختلافا كبيرا بينه وبين فولر من حيث نقده للأساليب والمواد المعمارية الحديثة ، والحساسية المقترنة بها .

(٥٥) على سبيل المثال ، انظر الجزء الثانى من :

— Habermas. Theory of Communicative Action (Boston, 1987)

(٥٦) يمكن القول بأن كلا من فولر وهابرماس توسعا فى نقد مدرسة فرانكفورت للعقلانية الآلية التى تزايدت بسبب التحديث ( مثلما فعل ليوتار ) . انظر ما يقوله هابرماس انطلاقا من نقد ماركيز Marcuse للعقلانية التكنولوجية فى :

— Habermas. Theory of Communicative Action.

— Fuller. Theoria.

(٥٧) انظر استعراض هذا الموضوع فى الجزء الخاص بهابرماس

فى الفصل الثالث .

(٥٨) يلاحظ أن نظرية التفكيك تنكر دور الفرد ، وأن نظرية جيمسون تتحدث عن موت الفرد البرجوازي القديم ، بالإضافة الى الطريقات التي تنصب على هذا الموضوع ، مما يوحي بأن الفرد غير قادر على التمتع « بعقلانية القيمة » الفردية ، أو على المشاركة في أى رأى جماعى عن القيم ، كذلك التي يتحدث عنها هابرماس وآخرون حيث أنه فى كلتا الحالتين يلزم وجود أفراد قادرين على تقرير القيمة بأنفسهم . وقد أشرنا الى أن نظرية موت الفرد لا توضح مطلقا كيف تمكن أصحابها من الاقتناع بتلك النظرية . أو كيف تظل النظرية نظرية ذات مغزى مع وجود هذا الاقتناع ، أو كما يقول برادبورى كيف استطاع هؤلاء أن يكتبوا كتبهم ومقالاتهم فى المقام الأول .

— Fuller. Theoria, pp. 212 ff. (٥٩)

— Victor Burgin. The End of Art Theory : Criticism (٦٠)  
and Postmodernity (London, 1986), p. 204.

(٦١) المرجع السابق — ص ٢ انظر أيضا ما تقدم عن حسن وفيدلر وجيمسون وهويسن .

— John Fekete (ed.), Life After Postmodernism (٦٢)  
(London, 1988), p. ii.

(٦٣) المرجع السابق — ص (iii)

(٦٦) المرجع السابق — ص (xiv) .

(٦٥) بعض الأعمال النسبية يمكن نقدها على أساس أن الحكم على قيمة معينة فيها ربما يضع تلك القيمة موضع الشك من حيث وجودها وصلاحياتها . ولكن هذا الأمر لا يخلو من مشاكل منها التعميم على أساس حكم قيمى خاضع للنقد ، ومنها أيضا تصور وجود هوية بين الحكم أو دفاع عن القيمة ، والقيمة المعنية ذاتها . كما أن النقد النسبى لذاتية أحكام القيمة قد يكون نفسه نسبيا انطلاقا من مقدماته نفسها . ومن الآراء الفلسفية المفيدة فى هذا المقام. نذكر :

Len Doyal and Roger Harris. Empiricism, Explanation and Rationality : an Introduction to the Philosophy of Social Sciences (London, 1986), pp. 118 ff.

— Charles Jencks. Post-Modernism : the New Classicism (٦٦)  
in Art and Architecture (London, 1987), p. 12.

يصف جنكس ما بعد الوضعية المنطقية بأنها حديثة ، وليست بعد  
حديثة .

(٦٧) يعود هذا الخلاف الى القرن التاسع عشر طبقا لمقدمة :

— The Positivist Dispute in German Sociology. 1969. English Translation by Glyn Adey and David Frisby (London, 1976).

— Fekete. Life After Postmodernism, p. xii. (٦٨)

يشير فيكيت هنا الى هابرماس وجيدنز ، ولكن لا يشير الى موقفهما  
من ما بعد الحداثة .

(٦٩) يشير فيكيت نفسه ( ص xii ) الى دور جيدنز فى تحليل

المقابلة بين « الحقبة والقيمة » ، ولكنه يتجنب مناقشة آراء جيدنز عن  
ما بعد البنيوية ، أو تمييزه بين العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية .  
انظر البحث الذى كتبه جيدنز عام ١٩٨٤ :

— Giddens. « The Social Sciences and Philosophy — Trends in Recent Social Theory, » in Social Theory and Modern Sociology (Stanford, 1987), p. 70.

يقول جيدنز « ان العلوم الاجتماعية تهتم بمن يحملون المفاهيم  
ويبتكرونها ، وينظرون لما يفعلونه ولظروف هذا الفعل . لقد أصبحت  
العلوم الاجتماعية الآن تنطوى على هرمنيوطيقا فالعلم نشاط تفسيري تقوم  
فيه النظريات مقام أطر المعنى ، ولكن العلوم الاجتماعية تختلف عن العلوم  
الطبيعية فى أنها تنطوى على هرمنيوطيقا مزدوجة لأن المفاهيم والنظريات  
التي تطرحها العلوم الاجتماعية تنطبق على العالم المؤلف من الأنشطة  
وأصحاب التصورات والنظريات » .

— Giddens. « Structuralism, Post-Structuralism and the (٧٠)  
Production of Culture », in Social Theory and Modern Sociology,  
p. 89.

(٧١) المرجع السابق — ص ٩٩ .

(٧٢) الى أى حد يتفق المنتمون لما بعد الحداثة مثل جنكس مع القول  
بأن تحليل ثنائية « الحقيقة — القيمة » عنصر محوري فيما بعد الحديث ؟  
تتوقف اجابة هذا السؤال على مدى استخدام هذا التحليل كجزء من  
التناول التفكيكي لقيمة ما بهدف اخضاعها لتفسير المدافع عنها ، وتتوقف  
على مفهوم الفرد المستخدم لوصف المدافع ، فهل هو طرف يتمتع بقدر من  
الحرية فى الاختيار ، أم هل هو مسير تحت وطأة الأطر المقيدة التي تغلب  
على وجهة نظر ما بعد الحداثة التفكيكية ازاء المجتمع المعاصر ؟ .

- Andreas Huyssen. « Mapping the Postmodern » in (٧٣)  
After the Great Divide : Modernism, Mass Culture and Postmodernism (Indiana, 1986 : London 1988), p. 198.

(٧٤) يشير هويسن بايجاز الى جنكس في :

After the Great Divide, pp. 186-7.

باعتبار أن جنكس من نقاد الحداثة ، ومناصر لمزج الطرز في ما بعد الحداثة . وفي ختام استعراض هويسن لعمارة ما بعد الحداثة ( ص ١٨٧ - ١٨٨ ) يشير الى :

- Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour. Learning from Las Vegas (Cambridge, Mass., and London, 1988).

ويشير الى الطبيعة الشعبية التي يراها عنصرا جوهريا في ما بعد الحديث .

وجدير بالذكر أن جنكس يثير موضوعات أخرى عديدة عن ما بعد الحداثة ، منها العودة الى الفرد والتواصل بين الأفراد ، مما قد يكون له مغزى عند المعترضين على انكماش الفرد في الاتجاهات التفكيكية أو ما بعد التفكيكية أو بعد البنيوية في مذهب ما بعد الحداثة . كما أن جنكس يشيد بأعمال العديد من النساء في مجال الفن والعمارة والتنظير في مختلف أعماله عن ما بعد الحداثة على العكس من المنتمين لما بعد الحداثة التفكيكية أو نقاد عمارة ما بعد الحداثة الذين يميلون للتركيز على الرجال في مجال النظرية والتطبيق .

(٧٥) يلاحظ أن مفهوم دور الفرد في النظرية البنيوية وما بعد البنيوية يتوارى مما قد يكون أيضا سببا في توارى فكرة المرأة كإنسان قادر على اتخاذ قرارات والقيام بأفعال متعلقة بالقيمة وذلك في بعض نظريات النقد النسوي الحديثة أو الحديثة المتأخرة التي تقوم على أفكار ما بعد البنيوية .

- E. Ann Kaplan. « Feminism/Oedipus/Postmodernism : The Case of MTY » in Postmodernism and its Discontents (London and New York, 1988), p. 42.

(٧٦) في المرجع السابق تقول كابلان « يجب أن نستمر في التحدث باللون متعارضة من الخطاب ... حتى نبني إنسانا جديدا قادرا على العمل من أجل ما بعد الحداثة. الفاضلة التي نحلم جميعا بتحقيقها » . وهذا ليس معناه « الاحتفاء بتداعي كل التصنيفات والخلافات والحدود



— كما يفعل بودريار واتباعه فيما يبدو أحيانا ، • ويلاحظ أن كابلان، تشير هنا الى لون من ما بعد الحداثة هو مجرد أحد تنويعات ما بعد الحداثة التفكيكية وهو مالا تنتبه اليه كابلان ( حيث تعتمد أن كابلان الى حد كبير على المرجع التالي في نظرتها لما بعد الحداثة المعاصرة :

— Arthur Kroker and David Cook. The Postmodern Scene :  
Excremental Culture and Hyper-Aesthetics (Montreal, 1986).

كما يلاحظ أنها تغفل عن التعرض لاتجاهات الحداثة التي تخالف بودريار أو مذهب التفكيك رغم وجود هذه الاتجاهات فعلا .

(٧٨) انظر ما كتبه جنكس عن « التليفقية الراديكالية » والمبادئ التي طرحها عام ١٩٨٧ عن ما بعد الحديث تأكيداً لايمانه بدور الشخص الفاعل .

(٧٩) عبارة « كله ماشي » « Anything goes » تولد مشاكل اذا حاولنا تطبيقها على تفسيراتها ، لأن معناها يقتضي ألا نطبقها على ذاتها . ( قلو كان صحيحا أن « كله ماشي » لكانت هذه العبارة تصدق على كل شيء حتى على نقيضها ، وهو أنه لا يوجد أي شيء صالح مطلقا ) . ومن المعروف أن بعض النقاد المعاصرين يزعمون أن النص لا يحمل أي معنى ثابت نظرا للهرمينيوطيقا الكامنة في عملية تفسير كلمات نص آخر مما قد يضطر القارئ لفرض معنى ما على نص ما ليخرج منه برسالة واضحة ، وعلى الرغم من ذلك يستطيع القارئ الذي يقرأ بعين ناقدة أن يستخرج المعاني الواضحة من النص ، وهو مدرك للأسس التي يعتمد عليها في التفسير . وكان معظم المتخصصين في الهرمنيوطيقا قبل القرن العشرين يرون أن الهدف من قراءة النص هرمنيوطيقيا ليس هو زيادة الاحساس « باستحالة تحديد المقصود في مفهوم ايهاب حسن عن ما بعد الحداثة ، وانما الاقتراب أكثر من معاني النص الواضحة والمستترة » . وقد تطورت بعض اتجاهات ما بعد الحداثة على أسس تفكيكية نسبية ، وقريبة زمنيا أكثر من الهرمنيوطيقا السابقة على ما بعد الحداثة ، ولكن هذه الاتجاهات الأحدث تتطلب من القارئ مقدرة على تمييز رأيه عما سواه من آراء ، وفهم لما يقوله . ومن خلال مختلف ألوان ما بعد الحداثة التي يستعرضها هذا الكتاب، وفي ضوء تزايد عدد نظريات ما بعد الحديث مؤخرا وما ارتبط بها من مفاهيم ، لا بد أن يكون القارئ قد صار قادرا على التفريق بينها بمزيد من الدقة ، وعلى فهم أفكار هذه النظريات فهما دقيقا أكثر من ذي قبل .

## خاتمة وموجز :

(١) انظر تفصيل ذلك في الفصل الثاني .

(٢) أوضحنا في الفصل الثاني أن بل يستخدم مصطلح ما بعد الصناعي في مقابل ما بعد الرأسمالي الذي اسنعمله Ralf Dahrendorf لأن بل يتعامل مع المتغيرات القطاعية في الاقتصاد ، أما دارندورف فيتناول علاقات السلطة في المصنع .

(٣) انظر تفصيل ما تقدم عن تورين في الفصل الثاني ، حيث نستعرض مفهوم المجتمع بعد الصناعي عنده كمجتمع « تكنولوجي » ( مجتمع التكنولوجيا والالكترونيات ) ، مبرمج .

(٤) انظر الفصل الثاني . حاشية ٣٢ . لا يظهر مصطلح ما بعد الصناعي عند توفلر هنا ، ولكن وصفه للمجتمع يتردد في كتابات كثيرة تستخدم مصطلح ما بعد الصناعي في وصف مجتمع المستقبل حيث يتغير الشكل الحالي للمجتمع وثقافته تغيرا جذريا بفعل التكنولوجيات الجديدة ( انظر رؤية توفلر للعصر بعد الصناعي الجديد ، الذي يعده الموجة الثالثة من موجات التغيير ، وفيه يعود الانسان للعمل في المنزل الذي يصبح كالكوخ الالكتروني ، : The Third Wave, 1980 .

ومن المنظرين الذين اثروا على مفاهيم « ما بعد التصنيع » ، كما أوضحنا في الفصل الثاني ، مارشال مكلوهان الذي ترجع أعماله عن التطورات الجديدة في وسائل الاتصال وأثارها الى الستينات على الأقل .

(٥) — Bell. The Coming of Post-Industrial Society (Harmondsworth, 1976), pp. 14 ff.

انظر عرض هذه النقطة وغيرها من سمات مجتمع ما بعد التصنيع كما يراه بل في الفصل الثاني من هذا الكتاب ، ويلاحظ أن بل نشر في عدة مقالات قبل عام ١٩٧٣ بعض الأفكار التي أبرزها بعد ذلك في كتابه المنشور عام ١٩٧٣ .

(٦) ذكر مايكل كولنز مؤخرًا أن بفسنر استخدم مصطلح ما بعد الحديث في مقال له عام ١٩٦١ :

— « The Return to Historicism », republished in Pevsner. Studies in Art, Architecture and Design, Vol. II (London, 1968), p. 258.

• حيث يصف هذا المصطلح العقلانية المضادة بعد الحديثة .

انظر كولنز :

— Michael Collins and Andreas Papadakis. Post-Modern Design (London, 1989), p. 18.

— Jencks. « Why Post-Modernism ? » in « Post-Modern History », Architectural Design Profile 10. in Architectural Design, Vol. 48, no. 1 (London, 1978), p. 14. (٧)

يشير جنكس الى أن جوزيف ريكويرت Joseph Rykwert يستخدم مصطلح « طراز ما بعد الحركة الحديثة » في مقاله :

— Joseph Rykwert. « Ornament is no Crime » in Studio International (September 1975) p. 95.

ونشر هذا المقال مرة أخرى في :

The Necessity of Artifice (London, 1982), pp. 92-101.

يقدم ريكويرت لهذا المقال ( ص ٩٢ ) فيقول : « ما ندمت على شيء نشرته إلا مصطلح « طراز ما بعد الحركة الحديثة » الذي خائني التوفيق في استخدامه للإشارة الى أعمال بول رودلف Paul Rudolph . ولكن لندعه كما هو » . وفي ضوء الاستخدامات الأخرى القريبة لمصطلح ما بعد الحديث في العمارة ، نجد مشكلة أخرى عند ريكويرت تتصل بطراز « ما بعد الحركة الحديثة » حيث يقول ان رودلف هو « الهدف الذي يحبذ » اتباع فنتوري الهجوم عليه .

(٨) انظر عرضنا لآراء بل في الفصل الثاني والحواشي المتعلقة ببيل

— Stern. « Art the Edge of Modernism », in Architectural Design, Vol. 47, no. 4 (April, 1977), pp. 274-86. (٩)

في مقال آخر لستيرن :

« The Doubles of Post-Modern », in The Harvard Architectural Review, Vol. 1 (Spring 1980), pp. 75-87.

يقول انه استخدم مصطلح ما بعد الحديث لأول مرة فى بحث كتبه عام ١٩٧٦ بعنوان :

« Possibly, the Beaux-Arts Exhibit means something after all » in *Appositions*, Vol. 8 (Spring 1977), pp. 169-171.

حيث يصف ستيرن « التغير المزاجى » الذى طرأ على العمارة فى ذلك الوقت . لمزيد من التفاصيل انظر ص ٧٦ - حاشية ٤ فى :

« The Doubles of Post-Modern »

(١٠) انظر مناقشة آراء كولر فى الفصل الأول .

(١١) لمزيد من التفصيل انظر الجزء الخاص بليوتار فى الفصل

الثالث .

(١٢) انظر Stern. « The Doubles of Post-Modern », pp. 75-87.

فى ص ٧٦ يقول ستيرن : « ثمة ثنائية نلمسها فى ما بعد الحديث ، تتألف من حساسيتين مستقلتين ولكنهما مرتبطتان ، فالأولى نزعة تدعو للانفصال التام عن النزعة الانسانية الغربية التى ترجع الى ٤٠٠ عام مضى . والثانية هى النزعة التقليدية التى تدعو الى العودة الى النزعة الانسانية الغربية والاعتراف باستمرارية ثقافتها ، وتعتبر الحداثة جزءا منها » . وكان ستيرن قد سبق أن وصف التوجه الانفصالى بعد الحديث بأنه انفصال عن الحداثة والحقة الحديثة ، أما التوجه التقليدى بعد الحديث فيقال انه يدعو لتحرير الانتاج الجديد من قيود الحداثة الصارمة خاصة جوانبها الراديكالية والعدمية ( مثل الدادية والسيريالية ) وفى الوقت نفسه التواءم مع الاتجاهات الأخرى فى النزعة الانسانية الغربية ، خاصة ما يميز منها فترة ما قبل الحداثة أى الرومانسية التى ازدهرت بين ١٧٥٠ و ١٨٥٠ . ويلاحظ أن ما بعد الحداثة التقليدية التى يراها ستيرن قد تتناسب مع رؤية جنكس عن ما بعد الحداثة بوصفها مزجا للحداثة بتوجيهات أقرب للنزعة الانسانية ، وعلى الرغم من ذلك فقد استقر رأى جنكس بعد عام ١٩٨٠ على أن الطراز الكلاسيكى هو أنسب الطرز لتلك المزاوجة ، الأمر الذى يختلف عن ستيرن الذى يعد الرومانسية خير مثال للنزعة الانسانية التى تلتجئ اليها ما بعد الحداثة التقليدية ، أما ما بعد الحداثة الانفصالية التى يعدها ستيرن احدى ثنائيات ما بعد الحداثة فهى من وجهة نظر جنكس حداثة متأخرة لا ما بعد حداثة ولا احدى ثنائياتها .

انظر : Jencks. *What is Post-Modernism ?* (London, 1986), p. 32.



- Portoghesi. « The End of Prohibitionism », in (١٣)  
Gabriella Borsano (ed.), Architecture 1980 : the Presence of the  
Past (New York, 1980), p. 9.

يتحدث بوتوجيزي عن ما بعد الحديث فيقول انه « عودة فن العمارة  
الى رحم التاريخ » واعادة استخدام الأشكال التقليدية في سياقات جديدة  
من العلاقات والروابط .

(١٤) انظر الجزء الخاص بهابرماس في الفصل الثالث .

(١٥) انظر الجزء الخاص بفولر في الفصل الخامس .

(١٦) انظر ما تقدم عن نظريات فولر في الفصل الخامس ، وعن  
جنكس في الفصل الرابع .

(١٧) في كتاب ظهر حديثا لساراب .

- Madan Sarup. An Introductory Guide to Post-Structuralism and  
Post-Modernism (New York and London, 1988).

يجد القارئ فصلا موجزا عن هذا الموضوع ، وفي ص ١١٨ يقول  
ساراب ان مصطلح ما بعد الحداثة سيستخدم كمرادف لمصطلح ما بعد  
البنوية .

- Frank Kermode, History and Value (Oxford, 1988), (١٨)  
pp. 145-6.

ينتقد هذا الكتاب « ما بعد عصر الحداثة والتصنيع » ما بعد الحداثة  
التفكيكية لأن المؤلفة ترى أن الكتاب الذين يتناولون هذا الموضوع في  
حاجة الى نقد نظريات تنكر امكانية وضع أى تعريفات أو قيم لنفسها ،  
وفي الوقت نفسه تستخدم تعريفات وقيما مفترضة ومستقرة لترسيخ  
افكارها ( ومنها الهجوم على إمكانية ارساء القيم أو اليقين ) وتقنيد افكار  
الآخرين . وقد أشرنا في مواضع أخرى من هذا الكتاب أننا لا نستطيع  
تقييم الافكار المتعلقة بالقيم عند منظري ما بعد الحداثة ، الا اذا فهمنا  
المقدمات والفروض التي تحتجب في أغلب الأحيان وان قامت عليها  
حجتهم ، ولعل وضوح الحجة يغلب في المستقبل أكثر من ذي قبل على أى  
حوار حول ما بعد الحداثة .

(١٩) من الكتب التي تتناول ما بعد الحداثة ، وظهرت بعد اكتمال

هذا الكتاب :

- David Harvey. The Condition of Postmodernity (Oxford, 1989).

ويأخذ هذا الكتاب بأراء جيمسون التي تظهر في مقاله لعام ١٩٨٢ حيث يصف فندق بوناونتير خطأ بأنه بعد حديث ( انظر ديفيد هارفى - ص ٨٨ ) ، ويستخدم مزيجا من التعريفات المستقاة من حسن ومن آخرين للمقابلة بين ما يسميه « مودرنية فورد » و « ما بعد المودرنية المرنية » « هارفى - ص ٢٢٨ » . ويلاحظ أن معظم هذه التعريفات عند هارفى - كما عند حسن - تنطبق على ما يعرف بالظواهر الحديثة أو بعد الحديثة على حد سواء ، ويقول هارفى ان الحديث وما بعد الحديث يبدو أنهما يتسمان بالتدفق ( أخذا برأى مارشال برمان عن المودرنية - ١٩٨٢ ) لأن ما بعد الحديث عملية رأسمالية مثل المودرنية كما يقول جيمسون ( المرجع السابق لهارفى - ص ٢٤٢ ) ويمكن القول بأن هذا تعريف دائرى لأن اختيار هارفى لفكرة حسن عن التدفق الحدائى المتأخر هو ما خلق ما بعد الحديث أصلا .

(٢٠) من العناصر المهمة فى تطور نظرية ما بعد الحداثة على سبيل الذكر فقط تزايد الاهتمام بموضوع ما بعد الحديث فى الدول السوفيتية التى لها تاريخ فى نقد الحداثة الغربية ومن المدهش أن مصطلح ما بعد الحديث يمكن أن يكون بمثابة الوداع الأخير للحداثة ، ومؤشرا لظهور شيء مستقل تماما عن ميراث الحداثة ، وقد يستخدم لتوديع المودرنية السوفيتية التى ولدت مع ترسيخ دعائم الواقعية الاشتراكية على يد زدانوف Zhdanov . وقد أشرنا الى أن تعريف ما بعد الحداثة وما بعد المودرنية يتوقف الى حد ما على دلالة الحديث فى النظرية والتطبيق قبل أن نلحق به البادئة Post- ، ويتوقف أيضا على فهمنا وتعريفنا لهذه البادئة وعلاقتها بمفهوم الحديث .

(٢١) ما يدور فى ذهنى هنا هو وصف تشارلز جنكس فيما مضى لكيفية تصحيح عمارة ما بعد الحديث لبعض أخطاء العمارة الحديثة ، وآراؤه الأخيرة عن أهمية ايجاد نوع من تعدد القيم . وأذكر أيضا فى هذا المقام أن جنكس يشير فى ختام What is Post-Modernism ? 1986. الى مناقشة سير ارنست حومبريتش Sir Ernst Gombrich لموضوع القيمة فى خاتمة الطبعة الخامسة عشرة من كتابه :

The Story of Art (Oxford, 1989), p. 498.

حيث يوجد جزء جديد عن ما بعد الحداثة . وانتهاز هذه الفرصة لأشكره على تعليقاته وآرائه النافذة وكلماته الحكيمة التى أسهمت بطريق مباشر أو غير مباشر فى تحليل الموضوعات التى يتناولها هذا الكتاب .

(٢٢) انظر حاشية ٢١ من آراء جنكس عن موضوع انقيصة . عندما كان هذا الكتاب تحت الطبع كان جنكس يعد لعمل جديد عن العالم بعد الحديث ، ينتظر منه أن يتناول موضوعات تتعلق بالعالم المعاصر ومستقبله ، مما لم يفصله في أعماله السابقة ، كما كان جنكس قد انتهى من اعداد الطبعة الثالثة من . (1986) What is Post Modernism ? حيث يثير فيها بعض هذه الموضوعات . وفي خاتمة هذا الكتاب عن العناصر الأساسية المميزة لنظريات ما بعد الحداثة والتصنيع ينبغي القول ان الطبعة الثانية المزيده المنقحة ( ١٩٨٧ ) من كتاب جنكس بدأت في بحث بعض هذه الموضوعات ، وفي الوقت نفسه اختتمت بالتأكيد على رأى جنكس في أن ما بعد الحديث هو مزج للحديث بقيم وتطورات متعددة أخرى ( ص ٥٦ ) : « ولعل أقوى مفارقة في اوضاع ما بعد الحديث - التي تقوم على المفارقة أو المفارقة الساخرة - أنها يمكن أن تنطوي على الحديث وما قبل الحديث كعناصر أساسية في تكوينها ، فلم تحاول اتخاذ موقف عدائي من أية حضارة زراعية ، ولم تحاول تقويض دعائم التصنيع ، أو تطرح أيديولوجية جمعية واحدة فقط ،

(٢٣) باستعراض القيم التي يراها جنكس في الأعمال التي يناقشها الفصل الرابع نجد أن التواصل ، وانتاج الأعمال الفنية والأبنية هي التي ستثري الحياة في المدن بدلا من أن تحط من شأنها .

(٢٤) عبارة « المستقبل ليس كما كان » The future is not what « was » . تنسب الى استاذ اقتصاد غير معروف حسبما يقول برنارد ليفين في جريدة الصنداي تايمز ( ٢٢ مايو ١٩٧٧ ) . انظر :

— J.M. and M.J. Cohen. The Penguin Dictionary of Modern Quotations, 2nd edn. Harmondsworth, 1980, p. 16.

( ا )

ايدايك ، جون :

٦١

اتريوني ، اميتاي :

٦٦ - ١٥٦ - ١٥٩

اجمار ، جويران :

١٠١ - ١٠٢

آدامي ، فاليريو :

١٣٢

آدورنو ، تيودور :

٧٢ - ٩٣ - ٩٥ - ٩٨

اليوت ، ت . س :

٥٦

آن ( طراز الملكة آن ) :

١١٨

انجلز ، فريدرش :

١٠٣

اوتزون ، جون :

١٨٠

اورانج ، الفريد ر :

٣٤

اوكونور ، فيكتور :

٢٨ - ٢٩ - ٣٠

اولسون ، تشارلز :

٢٣ ، ٢٦

اوليفا ، اكيلى بونيتو :

٣٠ - ٥٩ - ١٢٢

آونجرز ، ماتياس :

١٣٠

آونيس ، فيديريكو دى :

٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ -

٢٩ - ٦٠ - ٦٥ - ١٥٨

ايزنمان ، بيتر :

١٢٦ - ١٢٧

ايزنور ، ستيفن :

٨٥ - ١١٠

ايزوزاكي ، اراتا :

١٣٥ - ١٣٧

اينشتين ، آلبرت :

١٣٣

( ب )

باييدج ، تشارلز :

٤٦ - ٤٧ - ٤٨

باختين ، ميخائيل :

٦٦

براون ، سكوت :

٨٥ - ١١٠

براون ، نورمان :

٤٩ - ٥٠ - ١٧٩

برجر ، بيتر :

٩٩

برمان ، مارشال :

١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٢٣ -

١٦٧



پروست ، مارسيل :

۵۶

پروني ، دي :

۴۷

پريزنسكي ، زيبيجنيو :

۳۳ - ۳۷ - ۱۵۶

پهسنر ، نيكولاوس :

۲۲ - ۱۴۹

پل ، دانيال

۳۳ - ۳۶ - ۳۷ - ۳۸ - ۴۱

۴۲ - ۴۳ - ۴۵ - ۴۶ - ۴۸

۴۹ - ۵۰ - ۵۱ - ۶۶ - ۶۹

۷۲ - ۱۴۸ - ۱۵۶ - ۱۵۷

پل ، كليف :

۲۹

پلاتو ، جون :

۱۴۱

پلوگ ، فيلكس :

۴۷

پليك ، بيتر :

۱۳۰

پنتي ، آرثر ج :

۳۳ - ۳۴ - ۳۵ - ۳۶ - ۳۷

۴۱ - ۱۱۰ - ۱۴۸ - ۱۴۹

۱۵۵

پنجامين ، والتر :

۴۵

پوپر ، سيرگزيك :

۷۲

پوٲ ، وين :

۷۹

پودريلار ، جان :

۸ - ۱۴ - ۱۵ - ۳۸ - ۳۹

۴۰ - ۵۵ - ۵۹ - ۷۶ - ۷۸

۸۰ - ۸۱ - ۸۳ - ۸۷ - ۸۹

۱۲۴ - ۱۳۰ - ۱۳۲ - ۱۴۵

۱۶۱ - ۱۶۲

پورتمان ، جون :

۹ ، ۸۷ - ۱۶۲

پورتوجيزي ، باولو :

۹ - ۱۱۶ - ۱۳۸ - ۱۴۰

۱۴۱ - ۱۴۲ - ۱۴۳ - ۱۴۴

۱۴۵ - ۱۶۱ - ۱۶۲

پورجز ، جورج لويس :

۶۱

پورجين ، فيكتور :

۱۴۹ - ۱۵۳

پورز مبارك ، دي :

۸۳

پوروز ، ويليام :

۴۹ - ۵۰

پوروميني ، فرانسيسكو :

۱۱۴

پوفيل - ريڪاردو :

۱۳۴ - ۱۳۷

پيرجنر ، جوزل :

۲۸ - ۲۹ - ۳۰

پيرو ، جون :

۲۲ - ۳۰

بيكيت ، صمويل :

۵۶ - ۶۱

( ت )

تاف ، فيليب :

۱۳۱ ، ۱۳۲

تایلر ، ستیفن :

۱۰۲

تسکومی ، برنارد :

۱۲۶ - ۱۲۸

تورین ، آلان :

۳۳ - ۴۰ - ۴۱ - ۱۴۵ - ۱۴۶

توفلر ، آلفین :

۱۵۳

تومیناچا ، کینتشی :

۴۶

توینبی ، ارنولد :

۱۹ - ۲۰ - ۲۱ - ۲۲ - ۲۳ - ۲۶

۲۸ - ۲۹ - ۳۰ - ۵۵ - ۶۰

۶۲ - ۸۳ - ۱۵۶

( ج )

جابلك - سوزی :

۱۳۱

جاردنر ، جون :

۶۱

جارودی ، روجیه :

۳۳

جاکوبس ، جین :

۱۰۹ - ۱۱۳ - ۱۱۴

جانیه ، جان :

۴۹ - ۵۶

جروبیوس ، وولتر :

۱۸ - ۸۸

جریفز ، مایکل :

۸۳ - ۱۱۶ - ۱۳۷

جرینبرج ، کلیمنت :

۱۵۰ - ۱۶۳

جنکس ، تشارلز :

۹ - ۲۵ - ۱۸ - ۱۹ - ۲۱ -

۲۷ - ۵۶ - ۵۹ - ۶۲ - ۶۴ -

۷۱ - ۷۲ - ۷۶ - ۷۷ - ۷۹ -

۸۳ - ۸۴ - ۸۵ - ۸۶ - ۸۷ -

۸۸ - ۸۹ - ۹۰ - ۹۶ - ۹۷ -

۱۰۲ - ۱۰۴ - ۱۰۵ - ۱۰۷ -

۱۰۸ - ۱۰۹ - ۱۱۰ - ۱۱۲ -

۱۱۳ - ۱۱۴ - ۱۱۵ - ۱۱۶ -

۱۱۷ - ۱۱۸ - ۱۱۹ - ۱۲۰ -

۱۲۱ - ۱۲۲ - ۱۲۳ - ۱۲۴ -

۱۲۵ - ۱۲۶ - ۱۲۷ - ۱۲۸ -

۱۲۹ - ۱۳۰ - ۱۳۱ - ۱۳۲ -

۱۳۳ - ۱۳۴ - ۱۳۵ - ۱۳۶ -

۱۳۷ - ۱۳۸ - ۱۳۹ - ۱۴۰ -

۱۴۱ - ۱۴۲ - ۱۴۳ - ۱۴۴ -

۱۴۵ - ۱۴۷ - ۱۴۸ - ۱۴۹ -

۱۵۰ - ۱۵۳ - ۱۶۰ - ۱۶۱ -

۱۶۲ - ۱۶۳ - ۱۶۵

جودمان ، بول :

۳۳

جورز ، آنلریه :

۳۳ - ۱۴۵ - ۱۵۳

جومبریتش ، ایرنست :

۱۲۹

جونسون ، فیلیپ :

۲۲ - ۱۲۷

جویس ، جیمس :

۵۶ - ۷۷

جیدنز ، انتونی :

۱۵۱ - ۱۵۲

جیری ، فرانک :

۱۲۶

جیمسون ، فریلریک :

۸ - ۹ - ۱۴ - ۱۵ - ۵۵ -

۷۶ - ۷۷ - ۷۸ - ۷۹ - ۸۰ -

۸۱ - ۸۲ - ۸۳ - ۸۴ - ۸۵ -

۸۶ - ۸۷ - ۸۹ - ۹۰ - ۹۱ -

۹۵ - ۹۹ - ۱۰۰ - ۱۰۴ -

۱۱۳ - ۱۱۶ - ۱۲۳ - ۱۲۴ -

۱۲۸ - ۱۴۹ - ۱۶۲ - ۱۶۳ -

جیمسون ، کونراد :

۱۱۰

( ح )

حسن ، ایهاب :

۸ - ۹ - ۱۴ - ۲۳ - ۲۷ -

۵۵ - ۵۶ - ۵۷ - ۵۸ - ۵۹ -

۶۰ - ۶۱ - ۶۴ - ۶۵ - ۶۶ -

۶۷ - ۷۰ - ۷۹ - ۸۳ - ۸۵ -

۹۸ - ۹۹ - ۱۰۷ - ۱۲۴ -

۱۲۶ - ۱۲۷ - ۱۲۸ - ۱۵۹ -

۱۶۲ - ۱۶۳ -

( د )

درانگورف ، رالف :

۴۲

داریو ، روبین :

۲۴ - ۲۵ - ۱۵۸ -

دوشان ، مارسیل :

۵۹ - ۱۲۳ - ۱۳۲ -

دیپور ، جای :

۱۴

دیرینا ، جاک :

۵۴ - ۵۵ - ۶۲ - ۹۳ - ۱۲۸ -

۱۳۲

( ر )

رابینو ، بول :

۱۰۲

راسکن ، جون :

۳۳ - ۳۷ - ۱۴۶ - ۱۴۷ -

۱۴۸ - ۱۴۹ - ۱۶۳ -

رو ، میس فان در :

رو ، میس فان در :

روٹکو ، مارک :

۷۴

روزنبوم ، روبرت :

۱۳۱ - ۱۳۲ -

روسی ، آلو :

۸۳ - ۱۳۰ - ۱۴۵ -

روفائیل :

۱۲۳

ریزمان ، دیفید :

۳۳ - ۳۷ - ۱۵۶ -

ریشتا ، رادوفان :

۳۳

( ز )

زیفی ، پروتو :

۱۴۴

( س )

سارتر ، جان - بول :

۵۷

سانجرن ، ستیفن :

۱۰۱ - ۱۰۲

سان - سیمون ، کلود هنری :

۴۱ - ۴۴ - ۴۵ - ۴۶ - ۴۸

ستیرلنج ، جیمس :

۱۱۹ - ۱۲۰ - ۱۲۴ - ۱۳۰ -

۱۳۴ - ۱۳۵ - ۱۳۶

ستیرن ، روبرت :

۱۶۰ - ۱۶۱

سکرتون ، روجر :

۱۲۹

سمیث ، آدام :

۴۷

سمیث ، برنارد :

۲۸ - ۲۹ - ۱۰۹ - ۱۵۸

سمیثون ، پیتر :

۱۰۸

سومرفیل ، د . س :

۱۹ - ۱۵۸

سید ، مارکیز دی :

۵۶

( ش )

شبنجلر ، اوزوالد :

۲۱ - ۲۲

شتاین - جیرترود :

۵۶

شتاینبرج ، سول :

۱۲۱

شنابل ، جولیان :

۱۰۱ - ۱۳۰ - ۱۳۱

شوئز ، جورج :

۴۷

( ف )

فالیری ، بول :

۵۶

فرامبتون ، کینیث :

۹ ، ۱۳۸ - ۱۳۹ - ۱۴۰ - ۴۱

فروید ، سیجموند :

۶۲ - ۱۳۳

فنتوری ، روبرت :

۶۱ - ۸۳ - ۸۴ - ۸۵ - ۸۸

۱۰۴ - ۱۰۹ - ۱۱۰ - ۱۱۲

۱۱۶ - ۱۲۰ - ۱۲۸ - ۱۳۰

۱۳۵

فورد ، هنری :

۱۳۳

فوستر ، نورمان :

۸۹ - ۱۲۶

فوستر ، هال :

۸ - ۹ - ۷۸ - ۷۹ - ۸۷ - ۹۹

۱۰۱ - ۱۱۱ - ۱۲۴ - ۱۳۰

۱۴۰ - ۱۶۲

فوکو ، مایکل :

۴۹ - ۵۰ - ۹۳ - ۹۸

فولر ، پیتر :

۹ - ۱۲۹ - ۱۳۸ - ۱۴۶

۱۴۷ - ۱۴۸ - ۱۴۹ - ۱۵۰

۱۵۳ - ۱۶۳

فیبر ، ماکس :

۹۳

فیتس ، دادل :

۲۳ - ۲۴ - ۲۵ - ۲۹ - ۳۰

۶۵ - ۱۵۸



کنيستون ، کينيٺ :

۳۳

کوربيوزيه ، لي :

۱۱۴

کوربيه ، جوستاف :

۱۳۰

کولر ، مايکل :

۲۳ - ۲۵ - ۲۶ - ۲۷ - ۲۸ -

۳۰ - ۵۵ - ۱۶۰

کولھاس ، رم :

۱۲۶

کوماراسوامي ، اناندا ک :

۳۴ - ۳۵ - ۱۵۵

کونت ، اوجست :

۴۸

کونيھان ، نويل :

۲۸ - ۲۹ - ۳۰

کوهين ، رالف :

۲۳

کيتاج ، رون :

۱۳۰

کيرمود ، فرانک :

۲۲ - ۱۶۴

( ل )

لانکستر ، اوزبرت :

۱۱۳ - ۱۱۴

لوس ، ادولف :

۱۴۶

لوتاس ، جورج :

۹۳

ليفين ، کيم :

۱۳۰

فيلدر ، ليزلي :

۲۲ - ۲۳ - ۲۷ - ۵۰ - ۵۸ -

۶۰ - ۸۵ - ۸۶ - ۱۵۹ - ۱۶۰ -

۱۶۲

فيشر ، مايکل :

۱۰۱ - ۱۰۲

فيگو ، جيوفاني :

۶۲

فيکيت ، جون :

۹ ، ۱۵۱ - ۱۶۳

فيلش فولفجانج :

۱۶۶

فينر ، انتوني :

۳۳

فينلي ، ايان هاملتون :

۵۹

( ک )

کابلان ، آن :

۱۵۳

کان ، هيرمان :

۳۳

کانط ، امانويل :

۷۳

کراوس ، روزالينرد :

۱۲۴

کرول ، لوسيان :

۹۴ - ۹۵ - ۹۶ - ۱۱۵

کربر ، ليون :

۱۳۰

کلوتز هاینريش :

۸۸ - ۸۹ - ۱۳۹ - ۱۶۲

لیفین ، هاری :

۲۳ - ۲۷ - ۱۵۹

لیوتار ، جان فرانسوا :

۸ - ۹ - ۱۳ - ۱۴ - ۱۵ -

۴۳ - ۵۴ - ۵۵ - ۶۷ - ۶۸ -

۶۹ - ۷۰ - ۷۱ - ۷۲ - ۷۳ -

۷۴ - ۷۵ - ۷۶ - ۷۷ - ۷۹ -

۸۱ - ۸۲ - ۸۹ - ۹۰ - ۹۱ -

۹۷ - ۹۸ - ۹۹ - ۱۱۳ - ۱۱۶ -

۱۲۰ - ۱۲۴ - ۱۲۵ - ۱۲۶ -

۱۲۹ - ۱۳۳ - ۱۳۴ - ۱۳۵ -

۱۴۱ - ۱۴۲ - ۱۴۳ - ۱۴۵ -

۱۴۷ - ۱۵۱ - ۱۶۰ - ۱۶۱ -

۱۶۲

( م )

ماجریت ، رینیه :

۱۳۶

مارتینیز ، انریک جونزالیس :

۲۴

مارکس ، کارل :

۴۶ - ۴۷ - ۶۲ - ۶۸ - ۶۹ -

۱۰۳ - ۱۰۵ - ۱۲۶ -

مارکوس ، جورج :

۱۰۲

مارکیوز ، جورج :

۹۳

ماریانی ، کارلو ماریا :

۷۴ - ۱۲۱ - ۱۲۳ - ۱۳۰ -

مالیت ، سیرجی :

۳۳

ماندال ، ایرنست :

۷۸

مرتون ، روبرت :

۴۳

مکارٹی ، توماس :

۹۳

مکلوهان ، مارشال :

۳۸ - ۴۰ - ۵۸ -

مور ، تشارلز :

۸۳ - ۱۳۰ - ۱۳۵ -

موریس ، ویلیام :

۳۴ - ۳۷ - ۱۴۸ - ۱۵۳ -

میلز ، رایت :

۲۲ - ۱۵۸ -

( ن )

نوریس ، کریستوفر :

۵۳ - ۵۴ - ۶۸ -

نیتشه :

۹۳

( ه )

هابرماس ، یورجین :

۸ - ۴۸ - ۶۷ - ۶۹ - ۷۲ -

۷۳ - ۷۷ - ۹۰ - ۹۱ - ۹۲ -

۹۳ - ۹۴ - ۹۵ - ۹۶ - ۹۷ -

۹۸ - ۹۹ - ۱۰۰ - ۱۰۴ -

۱۱۳ - ۱۱۵ - ۱۱۶ - ۱۱۷ -

۱۴۳ - ۱۴۹ - ۱۵۱ - ۱۶۱ -

هادید ، زاها :

۱۲۶

هاو ، ایرفنج :

۲۳ - ۲۶ - ۱۵۹ -

هودنوت ، جوزیف :

۱۶ - ۱۷ - ۱۸ - ۱۹ - ۲۵ -

۲۶ - ۲۹ - ۱۵۸ -

هوركهايمر ، ماكس :

۹۳ - ۹۵

هوكنى ، ديفيد :

۱۳۰

هولايين ، هاتز :

۱۱۶ - ۱۲۰

هويسن ، اندرياس :

۱۱۴ - ۱۵۳ - ۱۶۲

هيبلايچ ، ديك :

۱۳ - ۱۴ - ۱۵ - ۳۹ - ۴۰

هيجسل :

۶۷ - ۷۳ - ۱۳۵

هيس ، ه . و . :

۲۳ - ۲۴ - ۲۵ - ۲۹ - ۳۰ -

۶۵ - ۱۵۸

هيمنجواى ، ايرنست :

۵۶

هيوز ، روبرت :

۷۵

( و )

وارهول ، آندى :

۵۹ - ۸۵ - ۱۳۲

ويجلى ، مارك :

۱۲۷ - ۱۲۸

ويلسون ، ادموند :

۵۶

وولف ، توم :

۱۰۸

( ى )

ييتس ، ويليام بتلر :

۵۶

## القرأ فی هذه السلسلة

برتراند رسل	احلام الاعلام وقصص اخرى
ی . رادونسكايا	الالكترونيات والحياة الحديثة
الدس هكسلي	نقطة مقابل نقطة
ت . و . فريمان	الجغرافيا فی مائة عام
رايموند وليامز	الثقافة والمجتمع
ر . ج . فوربس	تاريخ العلم والتكنولوجيا ( ٢ ج )
ليسترديل راى	الأرض الغامضة
والتر آلن	الرواية الانجليزية
لويس فارجاس	المشرد الى فن المسرح
فرانسوا دوماى	آلهة مصر
د . قدرى حنفى وآخرون	الانسان المصرى على الشاشة
أولج فولكف	القاهرة مدينة الف ليلة وليلة
هاشم النحاس	الهوية القومية فى السينما العربية
ديفيد وليام ماكنوال	مجموعات التقود
عزيز الشوان	الموسيقى - تعبير نفسى - ومنطق
د . محسن جاسم الموسوى	عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى
اشراف س . بى . كوكس	ديلان توماس
جون لويس	الانسان ذلك الانسان الفريد
بول ويمست	الرواية الحديثة
د . عبد المعطى شعراوى	المسرح المصرى المعاصر
أنور المداوى	على محمود طه
بيل شول أدنبيت	القوة النفسية للأهرام
د . صفاء خلوصى	فن الترجمة
دالف تى ماتلو	تولستوى
ليكتور برومبير	ستندال



رسائل واحاديث من المنفى  
الجزء والكل ( محاورات في مفسمات نيرنر هيزنبرج  
الفيزياء الذرية )

التراث الفاضل ماركس والماركسيون  
فن الأدب الروائي عند تولستوى  
أدب الأطفال  
أحمد حسن الزيات  
أعلام العرب فى الكيمياء  
فكرة المسرح  
البحيم

صنع القرار السياسى  
التطور الحضارى للانسان  
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال ؟  
تربية الدواجن  
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة  
النحل والطب

سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى  
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء  
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤  
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة  
المسحاة

الر الكوميديا الالهية للناتى فى الفن  
التشكيل  
الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية  
وبعدها

حركة علم الانحياز فى عالم متغير  
الفكر الأوروبى الحديث ( ٤ ج )  
الفن التشكيل المعاصر فى الوطن العربى  
١٨٨٥ - ١٩٨٥

التنشئة الأسرية والأبناء الصغار  
شوكت الريمى  
٠٠ محيى الدين أحمد حسين

تأليف : ج . ج . دادلى اندرو

جوزيف كونراد

الحياة فى الكون كيف نشأت واين توجد ؟ طائفة من العلماء الأمريكىين

د . محمد أسعد عبد الرؤوف

د . السيد عليوة

د . مصطفى عتاني

حبرى الفضل

جابريل باير

انطونى دى كوسبىنى

وكينيث مينوج

دوايت موين

زافيلسكى ف . س

ابراهيم القرضاوى

الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى بيتر رداى

حوزيف داهموس

م . م بورا

د . عاصم محمد رزق

رونالد د . سمبسون

و نورمان د . اندرسون

د . أنور عبد الملك

رالت روستر

فرد . س . هيس

جون بوركهارت

الان كاسبىيار

سامى عبد المعطى

بريد مويل

شاندرافيكراما ماسبنج

حسين حلمى المهندس

روى روبرتسون

دوركاس ماكلينتوك

تفريات الفيلم الكبرى

مختارات من الأدب القصصى

حرب الفضاء

ادارة الصراعات الدولية

الميكروكمبيوتر

مختارات من الأدب اليابانى

تاريخ ملكية الاراضى فى مصر الحديثة

اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة

كتابة السيناريو للسينما

الزمن وقياسه

اجهزة تكييف الهواء

الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى

سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى

التجربة اليونانية

مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية

العلم والطلاب والمدارس

الشارع المصرى والفكر

حوار حول التنمية الاقتصادية

تبسيط الكيمياء

العادات والتقاليد المصرية

التلوق السينمائى

التخطيط السياحى

البذور الكونية

دراما الشاشة ( ٢ ج )

الهروين والايدز

صور افريقية

نجيب محفوظ على الشاشة  
الكمبيوتر في مجالات الحياة  
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية  
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء  
الهندسة الوراثية  
تربية أسماك الزينة  
الفلسفة وقضايا العصر ( ٣ ج )

الفكر التاريخي عند الاغريق  
قضايا وملاحق الفن التشكيلي  
التغذية في البلدان النامية  
بداية بلا نهاية  
الحرف والصناعات في مصر الاسلامية  
حوار حول النظامين الرئيسيين  
للكنون  
الارهاب  
اخناتون  
القبيلة الثالثة عشرة  
التوافق النفسي  
الدليل البليوجرافي  
لغة الصورة  
الثورة الاصلاحية في اليابان  
العالم الثالث غدا  
الانقراض الكبير  
تاريخ النقود  
التحليل والتوزيع الأوركسترا  
الشاهنامه ( ٢ ج )  
الحياة الكريمة ( ٢ ج )  
كتابة التاريخ في مصر ق ١٩٠  
قيام الدولة العثمانية

هاشم النحاس  
• محمود مري طه  
بيتر لوري  
بوريس فيدروفيتش سيرجيف  
ويليام بينر  
بيفيد الدرتون  
جمعها : جون ر • بورر  
وميلتون جولدينجر  
أرنولد توينبي  
• صالح رضا  
م • ه • كننج وآخرون  
جورج جاموف  
د • السيد طه أبو سديره  
جاليليو جاليليه  
أريك موريس ، ألان هو  
سيريل الدريد  
آرثر كيستلر  
توماس أ • هاريس  
مجموعة من الباحثين  
روى أرمز  
ناجاي متشيرو  
بول هاريسون  
ميكائيل البى ، جيمس لفلوك  
فيكتور مورجان  
اعداد محمد كمال اسماعيل  
الفردوسى الطوسى  
بيرتون بورتر  
جاك كرابس جونيور  
محمد فؤاد ، كوبريلى





هذا الكتاب عرض تاريخي ونقدي لمفهوم ما بعد الحداثة، وما بعد الصناعي، إذ يناقش موضوع وشمول رائعين الاستخدامات الغديدة المختلفة لمصطلح ما بعد الحديث في سياق فروع مختلفة من العلم والمعرفة (كالآداب، والعمارة وتاريخ الفن والفلسفة والأنثروبولوجيا والجغرافيا على سبيل المثال لا الحصر). وبالإضافة إلى ذلك يتناول الكتاب بالتحليل مفهوم المجتمع في فترة ما بعد التصنيع، والذي طالما ارتبط بمفهوم ما بعد الحداثة. وفي هذا المجال يناقش د. روز أعمال عدد كبير من أصحاب النظريات البارزين أمثال هانس وليوتار وجيمسسون وفوستر والمؤرخ المعماري تشارلز جنكس، كما يتناول تحليلات واستخدامات مفهوم ما بعد الحديث وما بعد الصناعي عند رامبتون وبورتوجيزي وبیتر فولر وبعض النقاد المنتسبين إلى المذهب النسوي.

إن هذا الكتاب لهو دليل هام يلبي حاجة ضرورية في سياق أطروحات بحثية حولها النقاش ويختلف فيها الرأي.

